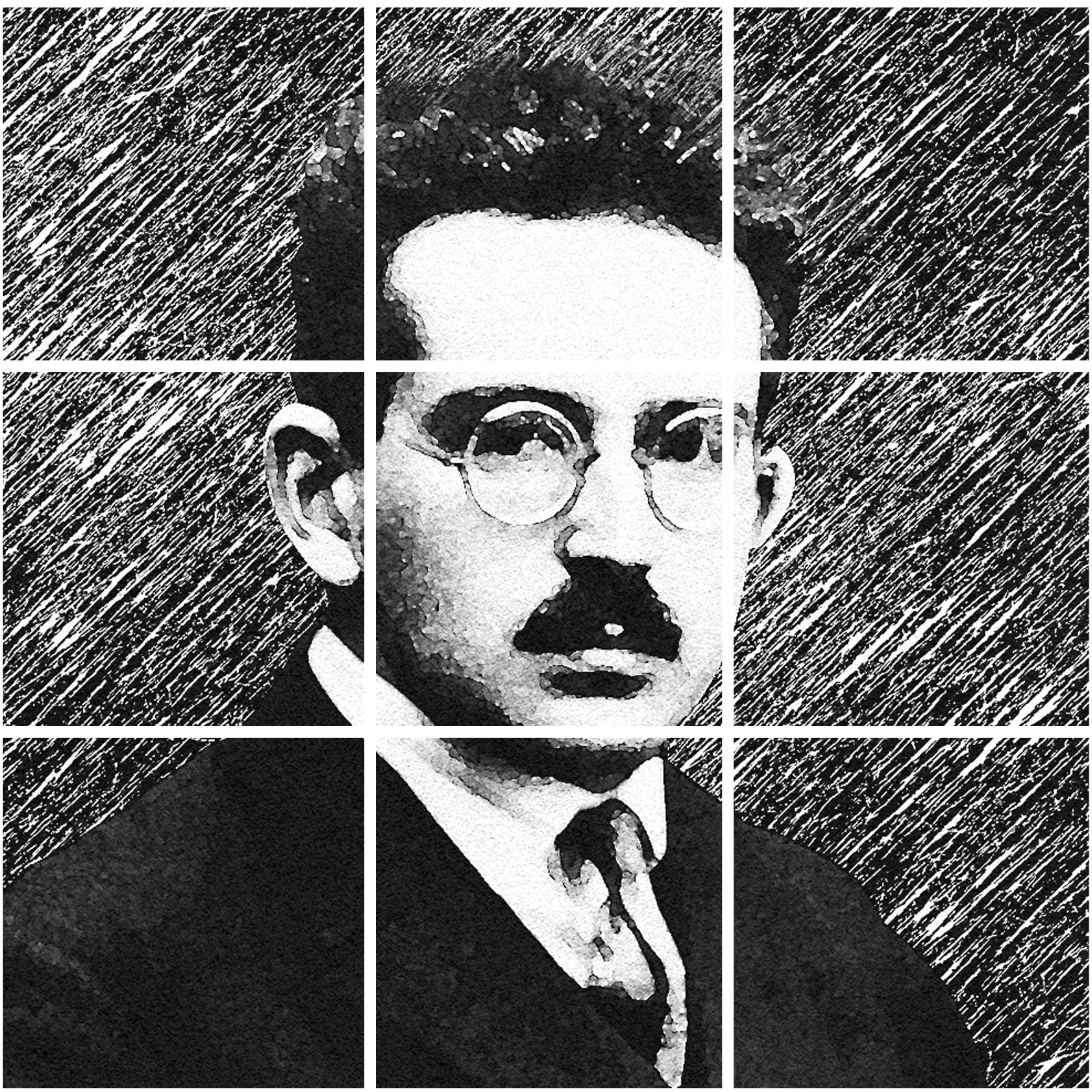
Walter Benjamin
Fragmentos críticos

Editores:
Esther Cohen, Elsa R. Brondo, Eugenio Santangelo y Marianela Santoveña

Daniel Bensaïd• Tatiana Bubnova• Eduardo Cadava• Esther Cohen• Norma Garza• Gloria Godínez• Natalia González Ortiz• Andreas Ilg• Mauricio Lissovsky• Michael Löwy• Juliana Martins• Emiliano Mendoza• Aureliano Ortega• Macarena Ortúzar• Elsa R. Brondo• Marianela Santoveña• Waldo Villalobos• Enzo Traverso• Erdmut Wizisla• Irving Wohlfarth



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Walter Benjamin
Fragmentos críticos

Editores:
Esther Cohen, Elsa R. Brondo, Eugenio Santangelo y Marianela Santoveña

Daniel Bensaïd • Tatiana Bubnova • Eduardo Cadava • Esther Cohen•Norma Garza • Gloria Godínez • Natalia González Ortiz • Andreas Ilg • Mauricio Lissovsky • Michael Löwy • Juliana Martins • Emiliano Mendoza • Aureliano Ortega • Macarena Ortúzar • Elsa R. Brondo • Marianela Santoveña • Waldo Villalobos • Enzo Traverso • Erdmut Wizisla • Irving Wohlfarth

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Formación digital: Ediciones Malaletra
Cuidado de la edición: Esther Cohen, Elsa R. Brondo, Eugenio Santangelo y Marianela Santoveña
Ilustraciones y Portada: Elsa R. Brondo

Primera edición digital : 2016

DR© 2016, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México
Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s.n., Ciudad Universitaria
www.iifilologicas.unam.mx Tel. 5622 7347, fax 5622 7349
ISBN 978-607-02-7516-6

Hecho en México

PRESENTACIÓN

1. HISTORIA-MEMORIA

2. LENGUAJE-MESIANISMO

3. POLÍTICA

4. IMAGEN

5. CIUDAD

PRESENTACIÓN

Este libro es la reunión de una serie de artículos, publicados a lo largo de varios años de trabajo, sobre la obra del pensador judío alemán Walter Benjamin. Gracias al apoyo de los proyectos de investigación PAPIIT, un grupo de investigadores, profesores y estudiantes nos dimos a la tarea de abordar, de manera rigurosa, las diversas facetas del pensamiento benjaminiano como filósofo, crítico y traductor.

Durante este periodo, tuvimos el privilegio de contar con la participación de algunos de los mejores especialistas internacionales en este tema: Michael Löwy, Daniel Bensaïd, Irving Wohlfarth, Enzo Traverso, George Didi-Huberman, Samuel Weber, Eduardo Cadava, Mauricio Lissovsky, Astrid Deuber-Mankowsky, Marc Berdet, Eduardo Subirats, además de las aportaciones de los miembros del seminario permanente en torno a la obra de Walter Benjamin.

En el presente volumen, entregamos al lector lo que para nosotros constituye lo mejor de los ensayos publicados en libros y revistas del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas y, concretamente, del Seminario "El pensamiento crítico de Walter Benjamin. Afinidades en tiempos de oscuridad". Agradecemos al apoyo de DGAPA, por hacer posible esta edición digital.

Esther Cohen, Elsa R. Brondo, Eugenio Santangelo y Marianela Santoveña

Secciones y consulta

Este libro está estructurado con base en ejes temáticos: historia-memoria, lenguaje-mesianismo, política, imagen y ciudad, que corresponden a algunas de las parcelas más importantes del pensamiento benjaminiano. Sin embargo, estamos conscientes de las relaciones que estos temas establecen entre sí, por esta razón en cada uno de los artículos encontrarán pequeños iconos con enlaces a otros artículos del libro, para que puedan enriquecer o ampliar un tema de su interés.

Orígenes de los artículos

IRVING WOHLFARTH, "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin".
Se publicó en el número 9-10 de *Acta Poetica*, 1989.

IRVING WOHLFARTH, "Nietzsche y Benjamin: hombres del extranjero".
Forma parte del libro, *Lecciones de extranjería* (México: siglo XXI, 2002), coordinado por Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera.

ENZO TRAVERSO, "Adorno y Benjamin: una correspondencia a media noche en el siglo".
Se publicó en el libro *Cosmópolis* (México: IIFL-UNAM, 2004) de Enzo Traverso.

DANIEL BENSAÏD, "Vagando por el pavimento. La ciudad insurgente de Blanqui y Benjamin".
EDUARDO CADAVA, "Lectura de la mano: la muerte en las manos de Fazal Sheikh".
ANDREA ILG, "Una tesela en el mosaico urbano. Benjamin y los pasajes".
MICHAEL LÖWY, "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario".
MACARENA ORTÚZAR VERGARA, "Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena de avanzada".
Son artículos que se publicaron el número 28, 1-2 de *Acta Poetica* (primavera-verano, 2007) [2008].

TATIANA BUBNOVA, “Bajtín y Benjamin: lecturas desde otros cronotopos (en torno a Goethe y otros temas)”.
Apareció en el número 29-2 de *Acta Poetica* (otoño, 2008).

ESTHER COHEN, “Walter Benjamin y la crítica literaria”.
NORMA GARZA SALDÍVAR, “El espacio de la memoria”.
ELSA R. BRONDO, “Literatura y filosofía en *Una muerte sencilla, justa, eterna* de Jorge Aguilar Mora”.
Fueron publicados en el número 30-2 de *Acta Poetica* (otoño, 2009) [2010].

DANIEL BENSAÏD, “Utopía y mesianismo: Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual”.
ESTHER COHEN, “Weimar: el mejor y el peor de los tiempos”.
NATALIA GONZÁLEZ ORTIZ, “Un tablero de ajedrez bajo el manzano. Walter Benjamin y Bertolt Brecht”.
ELSA R. BRONDO, “La ciudad de los muertos. Walter Benjamin, la comuna y una imagen sin relato”.
MARIANELA SANTOVEÑA, “Imaginaria (Una fotografía significa tanto una virtud como y un vicio y por consiguiente, en definitiva, todo)”.
WALDO VILLALOBOS, “Bensaïd, Benjamin y Bloch: a la construcción de la razón mesiánica”.
ERDMUT WIZISLA, “Walter Benjamin y Bertolt Brecht, informes sobre una constelación”,
Se publicaron en el libro, *Walter Benjamin. Dirección múltiple* (México: IIFL-UNAM, 2011), editado por Esther Cohen Dabah.

MAURICIO LISSOVSKY Y JULIANA MARTINS, “La tierra prometida de las imágenes”.
EMILIANO MENDOZA SOLÍS, “El lenguaje abismal. La mística del lenguaje en Walter Benjamin”.
Aparecieron en el número 34-1 de *Acta Poetica* (enero-junio, 2013).

AURELIANO ORTEGA, “Walter Benjamin (para llegar a él antes de que lo haga la derecha)”.
MARIANELA SANTOVEÑA Y GLORIA GODÍNEZ, “Benjamin/Brecht: la historia interrumpida”
Son textos inéditos hasta ahora

.

1. HISTORIA-MEMORIA

Weimar: el mejor y el peor de los tiempos

ESTHER COHEN

There's a crack in everything, that's how the light gets in.

LEONARD COHEN

Sólo quien pueda destruir, podrá criticar.

WALTER BENJAMIN, Dirección Única

Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer [...] pero si la naturaleza siempre ha estado sujeta a la muerte, viene a ser siempre igualmente alegórica.

WALTER BENJAMIN, El origen del drama barroco alemán

Berlin is a young and unhappy city-in-waiting. There is something fragmentary about its history [...] The results — for this city has too many speedily changing aspects for it to be accurate to speak of a single result— are a distressing agglomeration of squares, streets, blocks of tenements churches, and places. A tidy mess, an arbitrariness exactly to plan, a purposeful-seeming aimlessness. Never was so much order thrown at disorder, so much lavishness at parsimony, so much method at madness.

JOSEPH ROTH, Stone Berlin

Chaque oeuvre naît, du point de vue technique, exactement comme naquit le cosmos [...] par des catastrophes.

WASSILY KANDINSKY, Du Spirituel dans l'art

Benjamin observa el paisaje, abarca con su ojo miope el entorno que lo rodea para encontrar de manera intempestiva un punto donde pueda posar la mirada y abrir los

ojos tan "desorbitados" como sea posible, como su ángel de la historia. Se detiene, torpe e iluminado a la vez, ante el escenario histórico, de donde brota un humus de violencia y destrucción, al mismo tiempo que una exuberante vida disipada y artística invade como ráfaga desencadenada el espacio del arte e, inclusive, el espacio de la política. Son ellos, pintores, cineastas, dramaturgos, escritores y músicos, artistas y pensadores los que irrumpen, también de manera violenta, en la historia para hacerse oír y proclamar el inicio de una nueva era. Atrás quedará el "arte por el arte", de lado, el "arte socialista comprometido"; las vanguardias fracturarán el mundo del arte acortando la distancia entre arte y política, entre vida y arte, desafiando toda teoría reduccionista o totalizadora. En poco tiempo, las reglas habrán cambiado radicalmente y la sociedad no volverá a ser la misma. La Gran Guerra lo habrá transformado todo y ya no habrá marcha atrás. Como escribe Breton, "y es aquí, en los escasos metros de lienzo que quedan, donde se pintará […] la extraña aventura del hombre de este siglo. *Atrapado entre la caída de su nacimiento*, como siempre casi clandestinamente, pero individual, y *la caída de su muerte*, espectacular y generalizada […]" (286, énfasis mío).

Muy a pesar de la sombría derrota de 1918, la República de Weimar —proclamada el 9 de noviembre del mismo año— representa, para Alemania, la única aunque frágil salida a la *catástrofe* de la Gran Guerra. *Crisis* es la palabra clave para penetrar en ese mundo de luz y sombras que fue el periodo 1918-1933; crisis como poscámara del descalabro pero, al mismo tiempo, crisis en su sentido más positivo de crítica, transformación y experimentación. Nadie mejor que Walter Laqueur para describir esa sociedad alucinante. "La realidad de la cultura de Weimar fue excesivamente *contradictoria*. Fue el *mejor* y el *peor* de los tiempos. Fue el más deprimente y el más excitante de todos los tiempos" (223, énfasis mío). En medio de

la turbulencia que significó el accidentado y a la vez profuso camino hacia la autodestrucción de la Segunda Guerra, casi como lo anuncia Joseph Roth en 1929 al asociar el ambiente del cabaret berlinés con los crematorios,[1] Walter Benjamin pensó y escribió. Y como toda obra es hija de su tiempo y, a menudo, de sus sentimientos, como escribía Kandinsky en 1910, Benjamin es un hijo pródigo de esta avalancha política, artística y filosófica que fue la República de Weimar. Es cierto, Benjamin no sólo escribe durante los catorce años en que se mantiene la República; su escritura viene de sus años de juventud (1914) y continúa hasta su suicidio casi obligado en 1940. El nazismo lo conduce a la muerte, ineludible e incuestionable. No obstante su fatal destino, su obra no dejará de oscilar hasta el último de sus días, entre la "derrota de los vencidos" y el Mesías que en cada segundo podría entrar por la pequeña puerta (cfr. Benjamin 2008: Apéndice A, 59). Para comprender su pensamiento es necesario asumir, de entrada, esta cara de Jano de la cultura de Weimar: excitación plena de creatividad y experimentación inigualables pero, al mismo tiempo, como escribe Peter Gay, un periodo de "ansiedad y miedo, un elevado y creciente sentido de *ruina*" (XIV, énfasis mío).

En los años 1919-1933, el cine y la pintura ocuparon un lugar de relieve, único en la historia alemana, no sólo en el sentido de vanguardias artísticas sino como "actores" políticos de un clima que avizoraba la catástrofe por-venir. ¿Cómo dejar de pensar en el cine de Fritz Lang, empezando por el *Dr. Mabuse* (1922) cuyas casi cinco horas de duración, anuncian, casi de manera obscena, la llegada del *profesor asesino*? Y qué decir del *Gabinete del Dr. Caligari* (1921), obra maestra del cine universal dirigida por Paul Weine, que pone al descubierto el mundo que Kracauer describe "como el mundo nazi, el de Caligari sobreabunda en portentos siniestros,

[1] "It happens from time to time that I fail to distinguish a cabaret from a crematorium, and pass certain scenes actually intended to be amusing, with the quiet shudder that the attributes of death still elicit" (Roth: 115, énfasis mío).

actos de terror y arranques de pánico" (74-75); y esa feria en la que Caligari manipula a una especie de *golem* monstruoso para matar en la oscuridad; "no es la libertad" donde cada uno sabe hacer lo que le corresponde, "sino la anarquía, que trae aparejado el caos" (74). La magnificente sombra de *Nosferatu* que Murnau nos muestra (1919), con sus garras asesinas y su imponente presencia que surge en ese juego de luz y oscuridad, donde "el mal" desde su sombra se vuelca sobre la mujer que intercambia su sangre para salvar al pueblo, anuncia la inminente llegada del "asesino". ¿No es acaso Murnau, en su calidad de cineasta, una especie de profeta del desastre, un "avisador de incendio", como lo fueron Kafka, Roth y el mismo Benjamin?



Fotograma *Dr. Caligari,* 1921



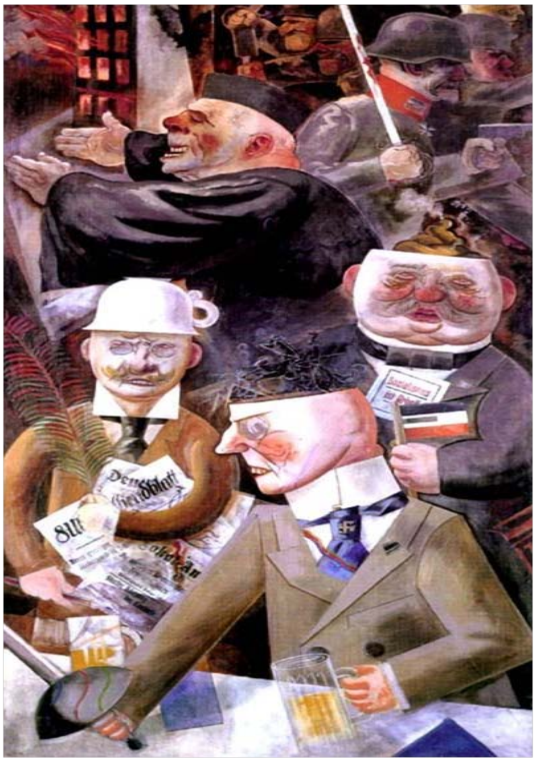
Fotograma *Nosferatu,* 1919

La Gran Guerra había terminado pero la paz estaba aún lejos. La inestabilidad política y social y el asesinato político marcarían los próximos cinco años en Alemania. Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo serán asesinados en 1919, en medio de la rebelión espartaquista; Walter Rathenau, ministro de relaciones exteriores, en junio 1922. El desempleo se convierte, en esos momentos de incertidumbre, en protagonista central de la historia junto con la crisis financiera e inflacionaria. Los desempleados sobrepasan la cifra de dos millones y medio en el invierno de 1923-1924. El Tratado de Versalles, resultado de la derrota alemana, fue más allá de la pérdida económica y geográfica; significó para Alemania el descalabro económico, sí, pero sobre todo, la humillación y el aniquilamiento psicológicos más dramáticos con los que tuvo que vivir a lo largo de la República hasta desembocar en la destrucción, esta vez sí total, del espíritu alemán. No fueron sólo las medidas tomadas por los

aliados vencedores, es decir, el traspaso de todas las colonias alemanas a la Gran Bretaña, los dominios británicos, Francia y Japón. No fue sólo la devolución de Alsacia y Lorena a Francia ni el pago de la multa de 269 mil millones de marcos de oro por los daños de guerra: fue todo esto y más, el sentimiento de una nación despojada de su "alma", lo que permitió que esos años de aparente calma fueran en realidad los años de fecundación del "huevo de la serpiente", el tiempo necesario para que esa Alemania del genio de pensamiento y el arte se convirtiera en escenario y actor del mayor de los genocidios. En este sentido, no habría mejor frase que la de Walter Benjamin para sintetizar lo que representó este periodo para la historia, para el mejor y el peor de los tiempos. La frase "no existe documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie" (Benjamin 2008: Tesis VII, 42) condensa, hacia el final de su vida, tanto la atmósfera de la República como su propia obra, vibrante y desoladora.

El historiador Detlev Peukert se refiere a este periodo como un tiempo en el que se ejercía la *Katastrophenpolitik*. Ningún otro término resulta tan "iluminado" como éste. De hecho, no se tratará sólo de la política como catástrofe, sino también del arte y el pensamiento de un resquebrajamiento que se irá radicalizando hasta nuestros días, hasta llegar a lo que Zygmunt Bauman llama "la modernidad líquida". Es desde la expresión *Katastrophenpolitik*, que el arte moderno hará explosión. Habrá que repensarlo todo, desde la literatura, la pintura, el cine, hasta la filosofía y la forma de ejercer la crítica. En efecto, se dirá, esto empieza a darse desde principios de siglo; sólo por poner unos cuantos ejemplos, está la fecha 1900 como el año en que Freud publica *La interpretación de los sueños*, cuando el sujeto se quiebra entre su Yo y su inconsciente; Kandinsky ya ha empezado a crear y a pensar en 1910 el carácter espiritual del arte; de ahí surgirá su famosa teoría de los colores (*Du spirituel dans*

l'art, et dans la peinture en particulier) y el principio del arte abstracto; en música, Schönberg revoluciona el concepto de tonalidad y marca el principio de la música dodecafónica; Georges Grosz ejerce su trazo expresionista para mostrar la *descomposición* y *decadencia* de una humanidad que se dirige hacia el abismo, y lo hace mediante la descomposición misma de la figura humana así como a partir del dislocamiento de la *perspectiva*. De la misma manera lo harán Otto Dix y Max Beckman entre otros. Todos ellos y muchos más empiezan a cuestionar sus "prácticas" antes de la llegada de la República, pero no será sino a partir de la Gran Guerra cuando todos estos artistas y pensadores cobren una fuerza inusitada; el arte, lejos de responder al slogan de "espejo de la realidad", incursiona en las entrañas de la política más sórdida y sombría. En esta dirección, el expresionismo alemán aporta su pincel para "desequilibrar" la figura, para desarticular el espacio, para romper con toda perspectiva; se trata de provocar una implosión desde dentro del arte, hacerlo hablar de otra manera, sacudirlo de y contra la *catástrofe*; en otras palabras, como escribe Benjamin, "organizar el pesimismo", de la misma manera en que es necesario hacer de la crisis una crítica.



George Grosz: “Los pilares de la sociedad”, 1926

Ahora bien, el expresionismo en el arte extiende su influjo a la literatura y al cine naciente. El cinematógrafo irrumpe como forma inédita, no sólo de entretenimiento, sino de crítica política y social. Metrópolis (1926), de Fritz Lang, ejemplo significativo del cine expresionista alemán, muestra, no obstante la censura, el ambiguo papel que desempeña la máquina, la tecnología, a la vez que pone el dedo en la llaga; son los que viven en el inframundo de las ciudades, los que trabajan días enteros sin reposo alguno, quienes habitan la oscuridad, los que dan luz a ese paraíso de la superficie donde viven “felices” los amos. Baste ver la primera escena de la película, donde los obreros, ordenados en filas perfectamente simétricas, abordan, silentes y con la cabeza baja, esa especie de montacargas que los conduce al subsuelo de la vida. Obedientes, sin alzar la voz, sin reclamo alguno se dirigen a una muerte segura, para no morir, paradójicamente, de hambre. Con una lucidez asombrosa, Fritz Lang logra “poner en imágenes” la realidad de una sociedad que no da para más, a

punto de explotar y de tomar venganza por mano propia. Sin embargo, la historia no le dará la razón. Ese pueblo de obreros acabará creyendo en un futuro que le prometerá otra vida a cambio de su "alma", casi a la manera de Fausto y del mismo Nosferatu. Para salvar a su gente, la protagonista del film de Murnau, se dejará chupar la sangre por el "irresistible" vampiro; lo mismo hará el pueblo alemán: se pondrá en manos del Caligari en turno, Hitler, para salir de esa sombra en la que habita. Pero el "asesino" de Caligari, el manipulador del Dr. Mabuse y el mismo Nosferatu alemanes los conducirán al abismo o a lo que Heidegger, en sus particulares términos filosóficos, llamará el "olvido del Ser". Por ello hará un llamado enérgico a pensar el Ser en términos de raza y de sangre.

El trastocamiento de toda *perspectiva* aparecerá en cada una de las "escuelas" de arte; Weimar también será el escenario del surgimiento de la escuela de arte y arquitectura de Bauhaus en 1919 que acogerá a lo largo de los años todo género de pintores, arquitectos y diseñadores. El cine, realizado en estudio, se servirá de famosos pintores y diseñadores quienes harán de los escenarios espacios desarticulados, desquiciados, casi como sus protagonistas. Las telas pintadas que darán forma al ambiente teatral provocarán en el espectador una especie de pérdida de estabilidad, un desequilibrio de la perspectiva: muros que parecen estar a punto de colapsarse, de perder la cordura en un espacio ya perturbado, figuras que se deslizan bajo hipnosis, sumisas, sin cuerpo ni alma. Todo se mira con una lente deforme que pierde, por momentos, cualquier punto de apoyo; techos, puertas, ventanas, todo parece estar sostenido con alfileres, a la espera de que una ráfaga de aire los haga caer por tierra. El cine, en particular, pondrá en acción de manera explícita la técnica del *montaje*, recurso exacerbado por el arte del Bauhaus, de Dadá, así como por el arte abstracto. *Montaje* y *collage*, color y perspectiva darán luz a un nuevo arte: pictórico,

arquitectónico, fotográfico y musical, pero también filosófico. Pintores como Klee y Kandinsky, acogidos temporalmente por la Bauhaus, desviarán el arte figurativo hacia un arte abstracto donde, ciertamente, el color y el montaje ocuparán un lugar privilegiado.



Fotograma de *Dr. Caligari,* 1921

Sin embargo, en medio de esta explosión del imaginario, la gran mayoría de las clases educadas en la Alemania de Weimar gravitarán hacia la derecha y las universidades llegarán a convertirse, no obstante la riqueza de pensamiento que esa época produjo, en sitios donde se desarrollarán las fuerzas más antidemocráticas del país. Entre paréntesis podría decirse que con razón el pensamiento de alguien como Benjamin jamás hubiera podido integrarse a la vida académica de la Alemania que le tocó vivir. Alegrémonos al menos nosotros, aunque esto le haya costado, me atrevo a decir, la vida. El propio Horkheimer, "benefactor" de Benjamin en su exilio parisino, fue uno más de sus desafortunados victimarios universitarios; ni él, gran pensador de la Escuela de Frankfurt, ni Scholem, gran amigo, lograron entender a fondo su obra sobre *El origen del drama barroco alemán,* ¿debemos agradecérselos?

*

Hasta ahora he hablado de montaje, perspectiva, destrucción, collage y fragmentos en la pintura y el cine de la época. Pero habría que abrir paso a las vanguardias literarias de las que Benjamin se alimentó en todo momento. Proust, Kafka, Walser, Döblin, son sólo algunos de los autores que atraviesan su obra y la nutren con ese espíritu de rebeldía y consciencia de un mundo que cambia y se resquebraja para siempre. *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque, novela que empezó a publicarse en 1929 en folletines, tuvo un éxito desmesurado al develar con amargura el horror de la guerra y desmitificar cualquier heroísmo de los hombres en el frente de batalla. La ironía de su éxito se mostrará a pocos años de su publicación, Hitler subirá al poder en 1933 y la población alemana volverá a creer en la violencia heroica, que la llevará a la ruina total. Baste una breve cita de esta novela para mostrar el estado de ánimo de una buena parte de la sociedad alemana:

> −La guerra nos ha estropeado a todos.
>
> Tiene razón. Ya no somos jóvenes. Ya no queremos conquistar el mundo. Somos fugitivos. Huimos de nosotros mismos. De nuestra vida. Teníamos dieciocho años y empezábamos a amar el mundo y la existencia; pero hemos tenido que disparar contra todo esto. La explosión de la primera granada nos estropeó el corazón. Estamos al margen de la actividad, del esfuerzo, del progreso […] Ya no creemos en nada; sólo en la guerra. (Remarque: 73)

Walter Benjamin (1892-1940), con inusitada sensibilidad, será capaz de detectar todos y cada uno de los instantes de este flujo enriquecedor que conducirá al abismo. Su obra es, podría decirse, una imagen “siempre radical, nunca consecuente” del mundo que le tocó vivir, su escritura, la cartografía iluminada de una imaginación acompañada de manera trágica por la catástrofe. Desde su ensayo sobre el lenguaje de

1916, Benjamin parece sentar los principios básicos sobre los que se apoyará su obra por-venir. De la misma manera en que Kandinsky, en 1910, habla de la *catástrofe* como paso ineludible a la creación, Benjamin, en su lectura del *Génesis*, elaborará una teoría del lenguaje paradisíaco como lenguaje caído en la sobrenominación del signo lingüístico. Desde el momento en que dios otorga al hombre la posibilidad de nombrar, la naturaleza calla y el nombre desfallece. El nombrar divino queda atrás, ni siquiera el hombre como enviado privilegiado de dios será capaz de salvar al lenguaje de su ineluctable caída. Como escribe Benjamin: "Ser nombrado —por más que aquel que nombre sea un igual a los dioses y un bienaventurado— quizás aún siga siendo un barrunto de luto" (Benjamin 2007: 447). Si pudiera resumir —algo imposible— el pensamiento benjaminiano, diría que su ensayo sobre el lenguaje es el germen de lo que vendrá después. Si el nombre es la casa del hombre y éste ya no se expresa cabalmente en él, ¿quién podrá responder por la pérdida, por el desquiciamiento lingüístico, por el "carácter destructivo" y fragmentario del lenguaje? ¿Quién y cómo se dará cuenta de un mundo fracturado por la Guerra, silenciado por la falta de experiencias, huérfano de narradores que cuenten la historia y sus acontecimientos?

La respuesta tendrá que ver con todo lo que hemos dicho hasta ahora. El arte, la pintura, la música, la fotografía, el cine, la arquitectura, la literatura, la poesía y, por supuesto, la filosofía, serán protagonistas indispensables para comprender la obra de un filósofo que vivió, pensó y escribió en un mundo fracturado, recluido entre dos guerras que lo llevaron a la muerte. Pero su obra, igualmente fragmentaria, luminosa y melancólica, sumida por momentos en la oscuridad, será de una lucidez extraordinaria. Me atrevería a decir que Walter Benjamin, su vida y obra, son un vivo retrato del inicio de nuestra llamada modernidad, su escritura expresa la vanguardia del pensamiento que sigue siendo hasta la fecha iluminadora y desafiante. Benjamin

no deja de hablarnos al oído, quedo aunque urgente, insistiendo en que los muertos no descansarán en paz mientras siga venciendo el enemigo. "Y este enemigo no ha dejado de vencer" (Benjamin 2008: Tesis VI, 40). De ahí su filosofía, su teoría del lenguaje caído, la necesidad imperiosa de optar por la *alegoría* como forma de comprensión de la realidad, como lente para mirar el mundo en términos de progreso de una serie de momentos, que jamás aspira a la totalidad, aunque momentánea, del símbolo. De ahí también lo que expresa con lucidez en su texto sobre el *Trauerspiel* alemán: "Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la *alegoría* la *facies hippocrática* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado" (Benjamin 2006: 383, énfasis mío). ¿Acaso el desfile hipnótico de los obreros, antes de bajar al subsuelo en *Metrópolis* de Lang, no ofrece al espectador este mismo escenario? "[…] la historia, insiste Benjamin, no se plasma ciertamente como un proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible […] Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina" (396). ¿Qué tan ajena resulta esta idea de la modernidad líquida de Bauman donde los despojos han perdido de manera definitiva su calidad aunque fuera precaria?

El breve siglo XX

Eric Hobsbawm ubica el inicio del siglo en 1914: Benjamin ya lo había hecho antes en su texto del narrador de 1936. La Gran Guerra había arrancado de tajo la figura del narrador a partir del silencio de los soldados al retorno de las trincheras. Nada qué contar. La lucha ya no tenía que ver con el cara a cara de los rostros, la máquina, la gran tecnología había ocupado el lugar de los enfrentamientos humanos. ¿Qué tipo de

experiencia podía surgir de esta falta de acontecimientos reales y concretos? Al igual que la economía en quiebra, la producción escasa y el desempleo que nublaron esos años, la experiencia, entendida en términos filosóficos y existenciales, no podía ser más que una experiencia pobre, privada de intensidad y de motivos para ser transmitida. Frente a tal pobreza de experiencia, Benjamin propone la recuperación de la memoria, mirar al pasado tratando de rescatar del olvido desechos, despojos y ruinas. Ante la debacle del siglo XX e inclusive ante un mundo como el actual que reivindica a toda costa la "eterna juventud", Benjamin se inclina amoroso, no ante la belleza sino ante las marcas que deja la experiencia. "[A] quien ama", escribe, "le atan las arrugas del rostro y las manchas en la piel, los vestidos raídos y un andar disparejo" (Benjamin 2002: 24).

Catástrofe, crisis, decadencia, perspectiva, fragmento, ruinas y despojos no son mera retórica; muy por el contrario, son palabras que trazan el nuevo rostro de la modernidad, la de Benjamin; son términos que envuelven al siglo de la barbarie y que irradian con su oscuridad a todos aquellos hombres "modernos". Como escribe Benjamin al referirse a Baudelaire, "también él es un hombre defraudado en su experiencia; es un moderno" (Benjamin 1999: 153, énfasis mío). Las vanguardias artísticas y filosóficas de la modernidad serán eso: detectores de incendios, advertencia de catástrofe; aviso de que el mundo está por quebrarse; por ello el llamado de Benjamin a recoger los despojos, abrir un espacio para pepenadores y prostitutas, voltear hacia atrás, y "organizar el pesimismo", hacer de la caída y la crisis plataformas de redención. Porque justamente de eso se trata la filosofía benjaminiana, de un reconocimiento lúcido del estado de las cosas, pero al mismo tiempo y por encima de toda desesperanza, de encontrar, en medio del horror, "the

crack from where the light gets in", para decirlo con el poeta Leonard Cohen, o, con Benjamin, la puerta entreabierta por donde pudiera llegar el Mesías.

"Cepillar la historia a contrapelo" (Benjamin 2008: Tesis VII, 43), eje del pensamiento benjaminiano, no apela sólo a los acontecimientos históricos, al aplastamiento de los que integran la "masa de los vencidos"; a contrapelo involucra a la actividad del hombre en todas sus manifestaciones. Y Benjamin es alguien que no sólo piensa a contrapelo sino que escribe a *contrapelo de la filosofía occidental.* Para él, la filosofía adquiere un estatuto de *escritura* y no sólo de pensamiento. La concepción barthesiana del término *écriture,* tan asimilado por la cultura literaria contemporánea debería reconocer esta deuda con el filósofo alemán. La filosofía también es escritura, por ello puede "jugar" con el lenguaje como lo hace Döblin, fracturando y fragmentando la narración, como Joyce, siguiendo un discurso aparentemente desarticulado del inconsciente, como Kafka que representa, para Benjamin, el genio de la alegoría. La mirada de Benjamin se dirige al pasado, no como nostalgia pura sino como exigencia de memoria y justicia; de ahí su concepto del narrador huérfano de experiencia, de ahí también su interés por Baudelaire y la pérdida del aura. ¿Dónde fue que el hombre se quebró?, ¿dónde olvidó el pasado? ¿Dónde abandonó a sus vencidos? Para el filósofo, la única manera de que "irrumpa la débil fuerza mesiánica" que todos llevamos dentro está en el compromiso de todos y cada uno de los hombres de liberar al pasado para un presente y un porvenir. Si el objetivo ya no es volver al Paraíso, –éste nunca existió– sino construirlo hacia un futuro cepillando la historia a contrapelo, habrá entonces que elaborar un duelo profundo, rescatar a nuestros muertos del olvido, para dar cuenta de nuestro pasado infame.

Entre tanta ruina, violencia y catástrofe, entre la ineludible transformación de la perspectiva, entre ansiedades, miedos y avisos de incendio, Benjamin no perderá la cabeza, ni la esperanza de redención, redención entre mesías y lucha de clases, Benjamin enfrentará su realidad, como él mismo escribe, de manera "siempre radical, nunca consecuente". Su obra, a la vanguardia de todo pensamiento vanguardista y crítico como el de Adorno, será única y mostrará, con desencanto pero sabiendo "que el suicidio no vale la pena" (Benjamin 1973), que la cultura viene siempre acompañada de la barbarie. Por ello, su brevísimo texto de 1931, "El carácter destructivo", nos entrega en pocas palabras lo que la República de Weimar anunciaba sin que el mundo alrededor se diera cuenta; un escenario de euforia y casi diría de desenfreno, al tiempo que 1933 les tenía deparada una gran sorpresa. Por ello mismo, nada define mejor al Benjamin de 1931, a dos años de su exilio obligado, así como a la Alemania de Weimar, como su descripción del carácter destructivo:

> El carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una *desconfianza* invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el *carácter destructivo, sea la confianza misma*. El carácter destructivo *no ve nada duradero*, pero por eso mismo, ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta […] Como por todas partes ve camino, *está siempre en la encrucijada*. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el *camino que pasa a través de ellos*. (Benjamin 1973: 14)

¿Habría una mejor forma de describir la visión mesiánica del filósofo que este fragmento? Entre la destrucción que avizora un futuro justamente porque hace de la desconfianza un umbral desde donde observa el mundo, y sabe que no existe un solo camino, y el alegórico que ve el universo en permanente devenir, se encuentra Walter

Benjamin, a lo largo de toda una vida, en medio de la cultura y la barbarie, entre el *mejor y el peor de los tiempos.*

BIBLIOGRAFÍA

BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos Líquidos*. México: Tusquets, 2009.

BENJAMIN, Walter. "El carácter destructivo", en *Discursos Interrumpidos I.* Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.

BENJAMIN, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Dirección única*. Trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allende Salazar. Madrid: Alfaguara, 2002.

BENJAMIN, Walter. "El origen del Trauerspiel Alemán", en *Obras I*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Rolf Tiedemann y Herman Schweppenhäuser (eds.). Madrid: Abada, 2006.

BENJAMIN, Walter. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Obras Completas II*, *vol. 1*. Madrid: Abada, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* [1940]. Trad. e intr. Bolívar Echeverría. México: Ítaca/uacm, 2008.

BRETON, André. *El surrealismo. Puntos de vista y Manifestaciones*. Trad. Jordi Marfà. Barcelona: Barral Editores, 1972.

CALVINO, Italo. *Le città invisibili.* Turín: Einaudi, 1972.

COWAN, Bainard. "Walter's Benjamin theory of allegory", en *New German Critic*, 22 (invierno 1981), 109-122.

GAY, Peter. *Weimar Culture. The outsider as insider* [1968]. Norton: Londres, 2001.

HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 1995.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. París : Folio Essais, 2004.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* [1947]. Barcelona: Paidós, 1985.

LAQUEUR, Walter. *Weimar. A cultural History 1918-1933* [1974]. Nueva York: A Perigee Book, 1980.

PEUKERT, Detlev J. K. *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity*. Nueva York: Hill and Wang, 1989.

ROTH, Joseph. *What I Saw: Reports from Berlin 1920-1933*. Trad. Michael Hofmann. Londres: Granta Hardback, 2003.

REMARQUE, Erich María. *Sin novedad en el frente*. Trad. Luis Rutiaga. México: Editorial Tomo, 2009.

WOHLFARTH, Irving. "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin", en *Cábala y deconstrucción*. México: iifl/unam, 2009 [reedición *Acta Poetica*, 9-10 (primavera-otoño 1989-1990)].

Walter Benjamin y Bertolt Brecht:

Informe sobre una constelación[2]

ERDMUT WIZISLA

Traducción de Jesús Pérez Ruiz y Blanca Gabriela Diez Villaseñor

En febrero de 1937, Walter Benjamin le envió a Margarete Steffin un extracto del libro de Chesterton sobre Dickens. Con este pasaje "se ha dicho lo mejor que se pueda decir sobre la novela *Los tres centavos*" (Benjamin, "Carta a M.S.", 521). ¿De qué se trata? Dickens, escribió Chesterton, hizo salir a escena los engendros satíricos más fantásticos de una calle principal londinense o un bufete jurídico. Fue un bromista desmesurado porque tenía un pensamiento moderado. Su fantasía desenfrenada brotaba de su manera serena y equilibrada de pensar.

Londres pertenece a la topografía de la relación entre Benjamin y Brecht. Hace poco, en la primavera de 2005, apareció en Moscú el borrador de un telegrama que Benjamin le había enviado a Brecht, a Hampstead, Abbey Road, en junio o julio de 1936: "Envíe un telegrama cuando esté de seguro en Svendborg/Benjamin" (Benjamin, "Mapa 8. Archivo Especial", 61-76).[3]

Desde Londres, Brecht había elogiado, en abril de 1936, la colección de discursos de Benjamin, *Problemas de la sociología del lenguaje*, con las siguientes palabras: "Así se podría escribir perfectamente una nueva enciclopedia". La carta —una de las pocas que se conservan— termina con una invitación para ir a Svendborg:

2 Este ensayo presenta tesis y material de mi libro *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft* (*Benjamin y Brecht: Historia de una amistad*). Agradezco a Godela Weiss-Sussex, Robert Gillett y Maíz Ritchie por el magnífico congreso en Londres.

3 Cfr. Reinhard Müller y Erdmut Wizisla, "Kritik der freien Intelligenz" ["Crítica a la inteligencia libre"].

"¿Qué tal el verano? En junio estoy de regreso. ¿Nos veremos? No creo que podamos jugar ajedrez muchos veranos más bajo los manzanos" (*Brief an Walter Benjamin,* BFA 28. Abril 1914).

Si la relación aquí discutida se califica como "constelación", no es sólo para expresar, desde un principio, que el encuentro entre Benjamin y Brecht fue algo más que un simple hecho en sus biografías. Esta formulación parafrasea el comienzo del ensayo de Max Kommerells, "Jean Paul in Weimar": "La estancia en Weimar de Jean Paul se podría reescribir con la palabra *constelación*", escribió Kommerell. El término, en el cual lo casual y lo regulado apenas se pueden diferenciar, expresa "dónde está cada uno, cómo está en relación con los otros y cómo se relacionan todos con todos [...] en esos tiempos de gran conciencia y agudos reflejos" (Kommerell, 53, 55). Las semejanzas con la posición de los astros se encuentran en la coincidencia de circunstancias no fortuitas, sino específicas —es decir, favorables—, y en la conexión de singularidad y regulación, así como en la esperanza de que las experiencias y posturas especiales que de aquí resultan no se limiten a la voluntad y a la actuación de los individuos.

En Benjamin y Brecht se da el encuentro de experiencias, intereses y posiciones divergentes en política y arte. En ese encuentro no se diluyeron las diferencias, pero se llegó a una relación fecunda, aunque llena de tensión, que curiosamente inquietó a muchos. "Te equivocaste de compañía: Brecht más Benjamin", le advirtió Johannes R. Becher a Asja Lacis (Lacis, *Revolutionär im Beruf,* 59).

Cuando hace algunos años empecé a estudiar esta relación, me sorprendió la cantidad de documentos que hasta ese momento habían permanecido inadvertidos o que se

habían interpretado erróneamente. En primer lugar, está la consecuencia del rechazo con que el entorno de Benjamin reaccionó ante la amistad con Brecht. Las reservas de Theodor W. Adorno contra "Berta [es decir, Brecht] y su colectivo" son tan pertinentes como su afirmación de que Benjamin había escrito el ensayo *Obra de arte*, "para sobrepasar en radicalismo a Brecht, a quien temía" (Tiedemann, *Studien zur Philosophie,* 112). Como Adorno, Gershom Scholem también criticó la relación: "Debo decir realmente que considero que la influencia de Brecht sobre la producción de Benjamin en los años treinta fue funesta, y en alguno casos hasta catastrófica" (Scholem, "Walter Benjamin", 26). Es realmente sorprendente el efecto que tuvieron estos prejuicios. Esto continúa hasta la edición de los *Escritos Reunidos* de Benjamin, que está plagada de errores —principalmente cuando aborda los trabajos de Brecht.

Por el contrario, hubo voces positivas, entre las que se encuentran Günter Anders, Elisabeth Hauptmann y Ruth Berlau; aquí únicamente se cita la más enfática: la de Hannah Arendt. Según ella, la relación con Brecht fue un "golpe de suerte" para Benjamin; Brecht fue para él "en las últimas décadas de su vida, sobre todo en la emigración a París, la persona más importante". Y continúa:

> La amistad entre Benjamin y Brecht es singular porque en ella concurren el más grande escritor vivo alemán y el más importante crítico de su tiempo […] Es curioso y triste que sus antiguos amigos en ningún momento hayan comprendido la singularidad de este encuentro, incluso cuando ambos, Brecht y Benjamin, ya habían fallecido (Arendt, "Walter Benjamin", 21).

Elisabeth Hauptmann expresó su sentir con respecto a esta amistad en una entrevista en 1972. Su voz se cita aquí porque amortigua un poco la exaltación de Hannah Arendt. También porque como participante directo, su opinión tiene un enorme peso. "Benjamin y Brecht no probaron sus posiciones en un trabajo común",

dice ella —no muy acertadamente—. La influencia recíproca fue, sin embargo, enorme. Benjamin fue para Brecht, como compañero, "de lo mejor que había".[4]

El concepto de *constelación* tuvo un papel importante en la reacción de Benjamin ante la desconfianza. En mayo de 1934 Gretel Karplus, quien fuera después esposa de Adorno, le escribió que veía su emigración a Dinamarca "con algo de inquietud", ya que tenía grandes reservas contra Brecht y algunas veces tenía la impresión de que Benjamin se encontraba, de alguna manera, bajo la influencia de Brecht, quien representaba para él un enorme peligro (cfr. WBGB IV, 442-443). La respuesta de Benjamin muestra una cualidad fundamental de su pensamiento:

> Lo que me dices sobre su influencia evoca en mi memoria una constelación significativa y siempre recurrente en mi vida […] En la economía de mi existencia, en realidad sólo algunas contadas relaciones desempeñan un papel importante que me permitan afirmar un polo contrario al de mi ser original […] En tal caso poco puedo hacer, excepto solicitar la confianza de mis amigos para que esas uniones, cuyos peligros están a la vista, manifiesten su fertilidad. Precisamente a ti debe quedarte claro que tanto mi vida como mi pensamiento se mueven en posiciones extremas (WBGB IV, 440-441).

A continuación se muestran algunos elementos de la constelación. Son testimonios y fragmentos que han de representar al todo. Metódicamente se puede establecer aquí un contacto entre la técnica de montaje de Brecht y el concepto de alegoría de Benjamin. Lo alegórico, dice Benjamin, ensambla lo desarticulado.

Krise und Kritik

Un elemento esencial de mi libro son los protocolos de las pláticas para la fundación de la revista Krise und Kultur, que Benjamin y Brecht, junto con Bernard von

---

4 Elisabeth Hauptmann en entrevista con Wolfgang Gersch, Rolf Liebmann y Karlheinz Mund para la película *Die Mit-Arbeiterin* (1972), Archivo de la Academia de las Artes, Elisabeth-Hauptmann-Archiv (selección de CD por Karlheinz Mund 2003, CD 2). Tuve acceso a este archivo después de que se publicó mi libro *Benjamin und Brecht*.

Brentano y Herbert Ihering, con la colaboración de Bloch, Kracauer, Kurella y Lukács, tenían la intención de publicar en la editorial Rowohlt entre 1930 y 1931. Esa revista se pensaba como un órgano "en el cual la inteligencia burguesa rinda cuentas ante sí misma de las demandas y conocimientos que, bajo las circunstancias actuales, le permitan una producción intervencionista (y acompañada de efectos) en oposición a la habitual, arbitraria y sin efectos" (Benjamin, *Memorandum zu der Zeitschrift*, 619).

Los protocolos de las pláticas documentan una inusual diversidad de temas y aproximaciones metódicas. En el centro se encuentran reflexiones sobre la ubicación de los artistas e intelectuales, y sobre la relación entre contenido y forma en el arte. Quisiera aludir aquí de manera ejemplar a un intercambio de palabras especialmente vasto, fechado alrededor de septiembre de 1930. Los participantes del proyecto son intelectuales y artistas, para quienes la función del pensamiento es un tema. Brecht propone —en su típica pragmática—: "destruir todo pensamiento ajeno al realizable en una sociedad". Benjamin reacciona a eso con una contribución de peso; se trata de uno de esos fragmentos que encierra en sí más que muchos elaborados sistemas de pensamiento: "siempre ha habido movimientos, antes principalmente religiosos, que como el de Marx tenían como meta la demolición radical de lo imaginario. 2 métodos de investigación: 1. teología, 2. dialéctica materialista" (*Brief an Walter Benjamin,* BFA 217/06).

Benjamin entendía los métodos teológico y materialista como complementarios, ya que para él los criterios para la apreciación de un principio no pertenecían a su tradición o a su lugar ideológico, sino a su utilidad. De ese modo pretendía descubrir en la investigación teológica, histórica y crítica, las potencias filológicas que no encontraba en las humanidades. En su reseña de 1931, "Historia de la literatura y ciencia literaria", Benjamin sugirió presentar las obras de arte "en los

tiempos en los que surgieron" y de ese modo poder presentar "el tiempo que las conoce, es decir, el nuestro" (WBGS III, 290). Esta idea le debía mucho a los estímulos de la investigación histórico-crítica a pesar de que no existe un contacto directo comprobable. Por encima de todo, a él le interesaba el pensamiento teológico por el método y el alcance, ya que contemplaba la totalidad, mientras que cualquier otra consideración partía de las circunstancias. La apertura frente a posiciones en apariencia contrarias resultaba del intento por fracturar enfoques arraigados, y del intento por enfrentar radicalmente la realidad social.

En el pensamiento de Benjamin, el encuentro entre teología y dialéctica materialista, entre mesianismo y marxismo, no se reduce ciertamente a preguntas metódicas. La teología tiene para él, como Adorno dijo sobre el marxismo de Benjamin, un *carácter experimental*. El interés de Benjamin por dirigir su pensamiento "hacia los objetos en los que respectivamente la verdad surge de forma más compacta" (WBGB I, 19), lo llevó a una fusión original de tradiciones de pensamiento aparentemente antinómicas.

En la carta programática a Max Rychner del 7 de marzo de 1931, que data del tiempo de *Krise und Kultur,* se expresa el alcance de estas ideas: Benjamin le pide ahí "que no lo vea como un representante del materialismo dialéctico en tanto que dogma, sino como un investigador para quien la *postura* del materialista le parece más fructífera que la ideológica con respecto a todas las cosas que nos conmueven, científica y humanamente" (WBGB IV, 19-20). Casi una década después, esta inusual confrontación de modelos filosóficos se vería auténticamente reflejada en las tesis *Sobre el concepto de Historia*. Brecht dijo que este texto era "claro y desenredado (a pesar de toda la metafórica y el judaísmo)" (Brecht, *Journal,* BFA 27, 12. 9 de agosto de 1941).

Vanguardia

La llamarada inicial de la extensa polémica sobre la obra de Brecht se inició con el primer fascículo de *Intentos*, que salió en abril de 1930. Benjamin fue el primero que trabajó la crítica de Brecht con pretensiones teóricas. La influencia de sus lecturas sigue reconociéndose hoy; piénsese tan sólo en la visión de Heiner Müller sobre Brecht.

Benjamin percibía la obra de Brecht como la salida de un callejón sin salida que él describía, en 1932, en términos de "una rígida confrontación entre el oficio de escritor y la poesía". Ninguna gran obra poética se puede entender sin el factor técnico que de alguna manera es literario (Benjamin, *Jemand meint,* 362). A Benjamin le parecía cuestionable la vieja polaridad que apartaba al poeta "genuino" y sus creaciones ingeniosas, no comprensibles por vías racionales, del escritor o poeta y sus crónicas profanas y no artísticas. También Brecht se opuso, en el contexto del proyecto de la revista, a la "separación de la llamada 'bella literatura' y su tratamiento especial como 'verdadera literatura'", lo que habría "convertido a la historia de la literatura en una feria de cuestión de gustos" (Brecht, *Über neue Kritik,* BFA 21, 402).

A pesar de las condiciones completamente diferentes del exilio, para Benjamin, el significado ejemplar de Brecht siguió siendo constante. Esto se muestra en el esquema de conferencias que Benjamin quiso presentar en abril de 1934 ante el doctor parisino Jean Dalsace. Benjamin instruía a Brecht el 5 de marzo de 1934:

> Anuncio en los círculos que frecuento y en algunos otros círculos franceses el ciclo de conferencias "L'avantgarde allemande". Un ciclo de cinco conferencias —los boletos deben ser adquiridos para la secuencia completa—.

> De las diferentes áreas de trabajo extraigo realmente sólo una figura en que la presente situación resalta extraordinariamente.
> la novela (Kafka)
> el ensayo (Bloch)
> teatro (Brecht)
> periodismo (Kraus)
> Antecede una conferencia introductoria, “Le public allemand” (WBGB IV, S, 362).

Benjamin creó para el objetivo de sus conferencias, con una notable seguridad de juicio, un grupo que en realidad no existía. Detlev Schöttker reconstruyó el contexto, ya que sólo existían pequeños apuntes, como una contribución a una “Teoría del constructivismo literario”. Los comentarios de Benjamin sobre Kraus, Kafka, Bloch y Brecht coinciden en un interés por construcciones y técnicas artísticas, por carencias estilísticas o por reducciones a lo esencial, resumidas en el concepto *Erfahrungsarmut* (“pobreza de experiencia”) que se encuentra en el ensayo sobre Kraus.

Exceptuando el caso de Brecht, las relaciones entre las figuras y sus ámbitos de trabajo pueden aclararse sólo con un extrañamiento parcial: Kafka-novela / Bloch-ensayo / Kraus-periodismo; todas son más bien relaciones contradictorias. Metódicamente se trata de una secuela del proyecto de la revista *Krise und Kultur*: la clave para la lectura de Benjamin es el concepto de *crítica*; los representantes de la vanguardia recogidos por él enfrentaban críticamente los géneros de los que provenían: los subvertían.

Castillos de naipes y ajedrez

Castillos de naipes en el exilio: en enero de 1934 Benjamin le envió a Brecht la reproducción de una pintura del Louvre: Le Château de Cartes, del pintor francés Jean-Baptiste Simeón Chardin. La obra es de mediados del siglo XVIII. “Querido

Brecht", comenzaba, "aquí le envío un proyecto de construcción para apoyarlo en su entrenamiento, en el cual, como maestro, estoy interesado de buena voluntad".

La pintura sirve de motivo para ilustrar la creciente cercanía que se dio entre Benjamin y Brecht en el exilio. A finales del otoño de 1933 Brecht invitó por primera vez a Benjamin a Dinamarca; incluso después, Brecht, Steffin y Weigel rara vez dejaron de invitarlo en sus cartas. Inmediatamente después de que llegara de París, el 22 de diciembre de 1933, Brecht hacía publicidad con los encantos de la isla:

> Aquí es agradable. Casi no hace frío y hace más calor que en París. Hellis piensa que se puede vivir con 100 coronas (60 reichsmark, 360 fr.) mensuales. Además, la biblioteca de Svendborg proporciona *todos* los libros. Tenemos radio, periódicos, juegos de cartas, pronto tus libros, estufas, pequeñas cafeterías, una lengua extremadamente fácil, y el mundo se desmorona aquí *tranquilamente* (BFA 28, 395).

También Benjamin disfrutaba el hecho de que la casa en el estrecho parecía estar fuera de los combates. Sobre su segunda estancia, en el verano de 1936, escribió: "Es una vida muy benéfica y tan afable que uno se pregunta a diario por cuánto tiempo seguiremos así en esta Europa" (Benjamin, "Brief an Bryer", WBGB V, 362. Aprox. mediados de agosto de 1936). Y dos años después, con una clara correspondencia a la formulación de Brecht en el sentido de que el mundo se desmorona tranquilamente: "Los periódicos llegan aquí con tanto retraso que uno se toca el corazón antes de abrirlos" (Benjamin, "Brief an Kitty Marx-Steinschneider", WBGB VI, 142. 20 de julio de 1938).

El tiempo compartido en Skovsbostrand en los meses de los veranos de 1934, 1936 y 1938 se caracterizó por una "atmósfera de intimidad", tomando una descripción de Ruth Berlau (*Brechts Lai-tu,* 105). Las actividades para crear esa cercanía eran conversaciones, el trabajo en el jardín, las lecturas de periódico y la

información de la radio, o las salidas ocasionales a la cercana Svendborg. La pequeña comunidad en el exilio se dedicaba con entusiasmo a juegos de mesa y de cartas. Se jugaba sobre todo al ajedrez, pero también a los dados, al monopolio —que había sido patentado en 1935—, al billar, póquer y al "Sesentayseis" (juego de cartas típicamente alemán, "eisler [sic] es el rey sin corona en '66'" ("Brief an Walter Benjamin", 247. 20 de julio de 1937), decía Margarete Steffin, y Helene Weigel le escribió a Benjamin:

> Quisiera saber cómo se encuentra de salud y si usted ha podido jugar con alguien 66, con todas sus desagradables singularidades que extraño un poco. He empezado a aprender a jugar ajedrez, lo que le daría a usted la posibilidad de hacerme enojar muchísimo. ¿Cuándo tiene ganas de hacerlo? (Weigel, "Brief an Walter Benjamin", 12. 20 de enero de 1935).

"Su actitud en los juegos de póquer", apuntó Benjamin sobre Brecht (WBGS II.3, 1371): se organizaban torneos y se ofrecían premios —una vez, en ajedrez, fue un "whisky doble" que perdió Eisler 2 a 3; otra vez, Brecht se irritó debido a que se apostó un trozo de pastel que no quería entregar—. También se preguntaban por nuevos juegos: "¿Conoce usted el *Go*?", interrogaba Benjamin a Brecht el 21 de marzo de 1934, aun antes de su primer viaje, "es un juego de mesa chino muy antiguo. Es casi tan interesante como el ajedrez —debemos introducirlo en Svendborg. En el *Go* nunca se mueven las piezas, sólo se colocan sobre el tablero que al principio está vacío" (WBGB IV, 427)—.

Después de una partida de ajedrez, en julio de 1934, Brecht propuso crear un nuevo juego para prevenir el aburrimiento; Benjamin dejó constancia de la propuesta:

> Entonces, cuando Korsch venga, tendremos que elaborar un nuevo juego con él. Un juego donde las posiciones no siempre permanezcan igual; donde la función de las figuras cambie, si permanecen después de un rato en el mismo

> lugar: entonces se vuelven más activas o más débiles. No como en el ajedrez donde no hay desarrollo porque todo se queda igual durante mucho tiempo (WGBS IV, 526).

El ajedrez sirvió especialmente como quintaesencia para la comunicación tranquila y llena de confidencias en Skovosbostrand, debía motivar a Benjamin a iniciar un "viaje al norte [...] El tablero de ajedrez permanece huérfano, cada media hora lo sacude un temblor del recuerdo: es cuando usted movía una pieza". En los juegos se reflejaba el estado de ánimo de Benjamin, que dependía del progreso de su trabajo: "Una o dos partidas de ajedrez traen diversidad a la vida, pero adquieren los colores de la monotonía y del gris estrecho, ya que muy rara vez las gano" (Benjamin, "Brief an Gretel Adorno", 139. 20 de julio de 1938). Cuando la familia huyó de Dinamarca, Benjamin lamentó la pérdida en una carta del 18 de abril de 1939 a Margarete Steffin en Skovbostrand: "Las partidas de ajedrez en el jardín han desaparecido" (WBGB VI, P, 267).

En realidad, el juego de ajedrez no sólo es parte de la comunicación o de la constelación sino también su modelo: las piezas de ajedrez se colocan y se mueven, es decir, hay un ordenamiento (casillas, figuras con posibilidades definidas, reglas) y una variabilidad (cada juego es diferente). Serenidad y sosiego son las fuentes para una estrategia eficaz. El antagonismo en el juego no se puede desarrollar sin el contrincante. La competencia desafía la comparación. El vencido tiene otra oportunidad en un nuevo juego. Cercanía y distancia, conformidad e independencia, se corresponden en un intercambio prolífico. No es ninguna casualidad que la primera tesis de Benjamin en *Sobre el concepto de historia* trasladara el juego de ajedrez —como modelo— a una constelación filosófica.

El talismán del poema de Lao-Tsé

El último fragmento aquí presentado es una nota de Brecht después de una plática con Hans Sahl, en 1945 en Nueva York:

> B aclara a un oficial francés del campo [de refugiados] el poema de Lao-Tsé.
> B saca el teléfono, cuando Sahl pregunta por la suerte de Brecht –en París.
> B quiere sentarse en la terraza de un café y girar los pulgares (BFA 1157/68).

El hecho de que Brecht se refiera claramente a Benjamin con la B inicial, se desprende del deseo expresado por Benjamin en la terraza de un café, tal y como aparece en la novela de Hans Sahl, *Los muchos y los pocos,* así como en uno de los diarios de este autor. En la versión del diario dice Benjamin: "¡Si llego a salir de aquí con vida, sólo quiero poder sentarme en la terraza de una café —bajo el sol— y girar los pulgares!" (Sahl, *Tagebuch).*

El "poema de Lao-Tsé" pertenece a la obra de Brecht, *Leyenda sobre el origen del libro Tao-Te-King en el camino de Lao-Tsé hacia la emigración*, al que Benjamin le dedicó uno de sus *Comentarios a la poesía de Brecht.* Este comentario trajo esperanza y gentileza para su causa. Se ocupa del "programa mínimo de humanidad", que ocurre en el poema una vez más en la frase "Tú entiendes, la dureza sucumbe". El poema, formulaba Benjamin, "fue escrito en un tiempo en que esa frase golpea los oídos de los hombres como una promesa que no está por debajo de ninguna frase mesiánica" (Benjamin, *Zu der, "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking*", 572).

El comentario de Benjamin ejerció —como esperaba el autor— un efecto inmediato; el punto de partida de dicho efecto fueron —aunque parezca desconcertante— los campos de concentración franceses. El poema y el comentario aparecieron el 23 de abril de 1939 en el *Schweizer Zeitung am Sonntag* (*Periódico suizo dominical*). El tipo de publicación es explosivo: el *Schweizer Zeitung am*

Sonntag seguía una cruda línea antifascista, que estaba en contra de la política de apaciguamiento, y llamó desde territorio neutral a la resistencia armada. El teólogo suizo y alumno de Barth, Fritz Lieb, quien había facilitado la impresión, publicó en el mismo número un artículo con el título "Warum wir schießen müssen" ("Por qué debemos disparar"). El concepto de un armamento preventivo del pueblo encontró la aprobación expresa de Benjamin.

Benjamin esperó impacientemente la edición del periódico que contenía el poema y el comentario. Incluso contribuyó a su difusión; el 3 de mayo de 1939, le pidió a Lieb, con un matiz conspirador, algunos ejemplares: "Uno de los objetivos principales de una publicación así está en que llegue a las manos de la gente adecuada; eso es lo que me propongo" (WBGB VI, P, 275).

Heinrich Blücher, esposo de Hannah Arendt, utilizó el poema de Brecht "como un talismán con poderes mágicos" a principios de la internación en septiembre de 1939: "aquellos que lo leyeron *y* entendieron, fueron reconocidos como amigos potenciales" (Young-Bruehl, *Hannah Arendt,* 221). Y Arendt recuerda: "El poema se expandió como un reguero de pólvora en el campo [de refugiados], pasaba de boca en boca como un alegre mensaje" (Arendt, "Bertolt Brecht", 102).

Benjamin tuvo experiencias similares a las de Blücher. Cuando estuvo en el campo de refugiados en Nevers, llevó el poema de Brecht y sus comentarios a los internos y, como demuestra la nota de Brecht, a sus vigilantes. La lección de la victoria del agua sobre la piedra, que Lao-Tsé registra en el exilio, animaba a los excluidos. Brecht habrá experimentado como un aliciente el papel de intermediario de quien fuera su comentarista contemporáneo más importante. En una carta aparecida recientemente, dirigida al teólogo Karl Thiemen en abril de 1948, hace alusión al

trágico final de su amigo en la frontera española de Portbou. Ahí establece una proximidad entre Lao-Tsé y Benjamin, que pesa más que algunos obituarios:

> Benjamin declamó el poema de Lao-Tsé citado por usted de memoria y en repetidas ocasiones, según escuché, en el campo de refugiados francés. Él mismo, sin embargo, no encontró ningún guardia fronterizo que le permitiera pasar (Wizisla, *Benjamin y Brecht,* 221 y 114. Nota 1).

BIBLIOGRAFÍA

ARENDT, HANNAH. "Bertolt Brecht", "Nota 9" y "Walter Benjamin", en *Walter Benjamin, Bertolt Brecht. Zwei Essays.* Múnich: Piper, 1971.

BENJAMIN, WALTER. "Carta a M.S.", en *Brief an Margarete Steffin,* WBGB V [Walter Benjamin Gesammelte Briefe, Frankfurt am Main, Edición del Archivo Theodor W, 6 vols., 1995-2000].

BENJAMIN, WALTER. "Brief an Bryer", WBGB V.

BENJAMIN, WALTER. "Brief an Gretel Adorno", WBGB VI.

BENJAMIN, WALTER. "Brief an Kitty Marx-Steinschneider", WBGB VI.

BENJAMIN, WALTER. "Historia de la literatura y ciencia literaria", WBGS III.

BENJAMIN, WALTER. "Mapa 8. Archivo especial", Archivo Militar Estatal de Rusia, Fondo Walter Benjamin.

BENJAMIN, WALTER. *Memorandum zu der Zeitschrift, Krisis [sic] und Kritik,* WBGS VI.

BENJAMIN, WALTER. *Zu der* "*Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*", WBGS II.2.

BERLAU, RUTH. *Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau,* Hans Bunge (ed.), Darmstadt-Neuwied, Luchterland, 1985.

BRECHT, BERTOLT. *Brief an Walter Benjamin* [*Carta a Walter Benjamin*], BFA 28, Archivo Bertolt-Brecht.

BRECHT, BERTOLT. *Journal,* BFA 27, Archivo Bertolt-Brecht.

BRECHT, BERTOLT. *Über neue Kritik,* BFA 21, Archivo Bertolt-Brecht.

KOMMERELL, MAX. "Jean Paul in Weimar", en *Dichterische Welterfahrung. Essays,* Frankfurt am Main: Klostermann*,* 1952, 53-82.

LACIS, ASJA. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator,* Hildegard Brenner (ed.). Múnich: Rogner & Bernhard, 1971, 59.

SAHL, HANS. *Tagebuch,* Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.

SCHOLEM, GERSCHOM. "Walter Benjamin" [1965], en *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge* [Catorce ensayos y otros artículos], Rolf Tiedemann (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, 9-34.

STEFFIN, MARGARETE. “Brief an Walter Benjamin”, en *Briefe an berühmte Männer: Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Arnold Zweig,* prólogo y anotaciones de Stefan Hauck (ed.). Hamburgo: Europäische Verlagsanstalt, 1999, 247.

TIEDEMANN, ROLF. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* [1965]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

WEIGEL, HELENE. “Brief an Walter Benjamin”, en '*Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen'. Helene Weigel. Briefwechsel 1935-1971,* Stefan Mahlke (ed.). Berlín: Theater der Zeit/Literaturforum im Brecht-Haus Berlin, 2000.

WIZISLA, EDMUND. *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft* [*Benjamin y Brecht: Historia de una amistad*]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

WIZISLA, EDMUND y REINHARD, MÜLLER. “Kritik der freien Intelligenz” [“Crítica a la inteligencia libre”], en *Mittelweg 36,* 14, Cuaderno 5, Walter-Benjamin-Funde en el “Archivo especial” de Moscú, 2005.

YOUNG-BRUEHL, ELISABETH. *Hannah Arendt. Leben, Werk und Zeit.* Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986.

Adorno y Benjamin: una correspondencia a medianoche en el siglo

ENZO TRAVERSO

Traducción del italiano de Esther Cohen

La correspondencia entre Adorno y Benjamin constituye un documento precioso sobre una época tan cercana –cuando Europa ardía en medio de guerras y revoluciones, de dictaduras y genocidios– y que sin embargo parece estar a años luz de la nuestra. Un periodo trastornado y trágico que ha dejado huellas evidentes en algunos de sus aforismos: aquel de Adorno, en *Dialektik der Aufklärung*, donde indicaba la tendencia de la racionalidad occidental a volverse totalitaria, y el de Benjamin, en sus tesis *Sobre el concepto de la historia*, donde escribía que todo documento de cultura es a la vez un documento de barbarie (Adorno y Horkheimer: 24; Benjamin 2000a: III, 433). Esta correspondencia es el espejo fiel de tal constatación dialéctica. Se presta a lecturas múltiples y nadie se queda con hambre en este yacimiento de ideas, de evocaciones, de anotaciones críticas sobre la cultura, el arte y la historia. Puede leérsela como una ventana abierta hacia los talleres de pensamiento de dos filósofos que han marcado el siglo XX, como un documento precioso de la cultura alemana en vísperas del diluvio que sumergiría a Europa, o aun como un testimonio emocionante de la grandeza y la miseria del exilio judeo-alemán frente al nazismo. Se puede leer en fin –y esta lectura no es necesariamente la menos compleja– como la historia de una amistad intelectual anudada y reforzada a lo largo de las cartas, en otras palabras, como el relato del encuentro, del diálogo, de la afinidad y de las incomprensiones que unen y separan al mismo tiempo a dos grandes espíritus. Lejos de ser incompatibles, estos itinerarios de lectura se cruzan

constantemente, dado que tocan aspectos íntimamente ligados, mezclados entre ellos, y a menudo imposibles de separarlos. Hay que tratar de enlazar los hilos de esta amistad (cfr. Wolin y Lunn). Una época cercana y lejana a la vez. Cercana, porque sólo en el curso de estos últimos veinte años la mayoría de los amigos y colaboradores de Benjamin –de Gershom Scholem a Leo Löwenthal, de Pierre Missac a Hans Mayer– han desaparecido, no sin haber hablado copiosamente de él, y muy numerosos son aún hoy, sobre todo en Alemania, los antiguos discípulos de Adorno. Lejana, muy lejana por razones que van más allá de la constatación evidente de que la Europa dominada por Hitler y los fascismos pertenecen a un pasado caduco, tragado. Lejana también por el estilo y las modalidades mismas de esta correspondencia, que es testigo de un placer por la comunicación epistolar entonces habitual –cuando el teléfono tenía una difusión aún limitada, e Internet no existía ni siquiera en la ciencia ficción– y hoy ampliamente desaparecido.

Adorno nos dice que Benjamin alimentaba una verdadera pasión por las cartas, actividad a la cual le dedicaba mucho tiempo. El acto de escribir le procuraba un placer del que no podía privarse y que cultivaba como un arte, cuidadosamente sustentado en los detalles mínimos. Infrecuentes son sus cartas escritas a máquina y sus páginas manuscritas saltan a la vista por la caligrafía cuidada, con sus caracteres finos y regulares, y por el cuidado extremo de la forma que hace de cada página un todo armonioso. Parece que él atribuía una gran importancia al apoyo y que, incluso en el exilio, su amigo de infancia Alfred Cohn seguía proporcionándole una cierta calidad de papel. Los hábitos –Adorno formula la hipótesis de la influencia de Stefan George que le había enseñado "el modelo del ritual" (Adorno 1999: 55)– superan las normas corrientes para las generaciones intelectuales de entreguerras. Interpretando el estilo epistolar de Benjamin a la luz de su teoría del *Trauerspiel*, el drama barroco

alemán, Adorno escribe que “las cartas eran para él grabados de historia natural, eso que sobrevive a la muerte” (Adorno 1999: 57). En cuanto a Adorno, casi siempre mecanografiaba sus cartas, agregando a menudo correcciones a mano. Hay allí, sin duda, un síntoma. El perdonavidas despiadado de la sociedad administrada y de la reificación universal –el reverso dialéctico de la *Aufklärung*– siempre logra, a pesar de todo, acomodarse con los apremios de la sociedad de masa. Se instaló de manera bastante confortable en Estados Unidos –donde es dudoso que Benjamin alguna vez hubiese podido aclimatarse– iniciando en seguida una colaboración con la radio, que sin embargo era a su manera de ver una expresión de una tendencia histórica a la “regresión de la escucha”. Una foto de los años sesenta, época en la que tomó la dirección del Instituto de Investigaciones Sociales de regreso en Alemania, nos lo muestra en su oficina, hablando por teléfono como un banal jefe de empresa (cfr. Scheible: 135). Sería de lo más difícil imaginarse a Benjamin en tal postura. Ciertamente, los tiempos no eran los mismos. Eso sin duda es lo que explica la fascinación que ejercía sobre Adorno la escritura de Benjamin, al punto que evocará sus cartas, varios años después de su muerte, como una marca arqueológica, como la secuela preciosa de una era perimida. Una fascinación en la cual se mezclaban, sin duda, tanto su apego a la memoria del amigo desaparecido como su nostalgia romántica por una forma clásica de la comunicación que él mismo no estaba en condiciones de perpetuar.

***

Esta correspondencia concierne esencialmente a los años de exilio. Para el período de Weimar, sólo quedan las cartas de Benjamin. Las de Adorno, que quedaron en Berlín en 1933, en el momento de la partida de su destinatario a París, se perdieron. Los dos

filósofos se encontraron en Alemania en varias ocasiones, en Francfort y en Berlín, así como también en Königstein, cerca de la capital prusiana, donde mantuvieron, en 1929, "interminables conversaciones" respecto del *Libro de los Pasajes*, cuyo proyecto Benjamin acababa de elaborar. Sus cartas de ese período apuntaban más a mantener los contactos que a desarrollar un diálogo, que podía tener lugar en encuentros bastante frecuentes. Adorno se inspiró ampliamente, en su tesis de habilitación sobre Kierkegaard, en el método epistemológico enunciado por Benjamin en su introducción al *Drama barroco alemán*. En cuanto a Benjamin, debía dedicar a este trabajo un informe muy elogioso, cuando fuera publicado en 1933 bajo el título *Kierkegaard. La construcción de la estética* (cfr. Adorno 1995 y Benjamin 1985). "Este libro –así terminaba su artículo– pertenece a la categoría de esas raras primeras obras en las cuales un pensamiento alado se eleva en el núcleo de la crítica" (cfr. Benjamin 1987). Durante los años de Weimar, Adorno y Benjamin habían echado los cimientos de un diálogo que debía desarrollarse fuera de Alemania. A partir de 1934, su correspondencia se volvió más asidua y se enriqueció con un intercambio intelectual intenso de manera extrema. El exilio es, de alguna manera, el que los acercó y quien consolidó su comunidad de pensamiento, tanto más fuerte en cuanto compartían una misma condición de *outsiders*. Sus cartas se volvieron el lugar de un debate en lo sucesivo imposible en Alemania, *Ersatz* [alem. sustituto, n. de la t.] de un espacio público aniquilado donde eran analizados y discutidos manuscritos que corrían el riesgo de no ser publicados y que, en el mejor de los casos, aparecían en revistas y con editores confidenciales, sin poder pretender una verdadera recepción ni una verdadera crítica.

Pero en principio, ¿cómo nació la amistad entre Adorno y Benjamin? Su primer encuentro tuvo lugar en Francfort, en 1923, en un lugar tomado por la

intelligentsia de la ciudad: el café Westend, Opernplatz. En el origen de este encuentro estaba un amigo en común, Siegfried Kracauer, a quien las páginas de esta correspondencia, es lo menos que se puede decir, no hacen justicia, ni tampoco al lugar que tuvo en la cultura alemana de la época ni el rol que jugó en el camino seguido por nuestros dos epistológrafos. Redactor de páginas culturales de la *Frankfurter Zeitung*, el diario alemán más prestigioso de la época de Weimar, Kracauer había sido, en cierto modo, el padre espiritual de Adorno, a quien inició en el estudio de la filosofía desde la adolescencia, durante los años de la Primera Guerra Mundial. Era también amigo de Benjamin, a quien volvió un colaborador regular de su periódico. Pero Kracauer no fue más que un intermediario. Filosofía, crítica literaria, estética, marxismo, teología, cultura de masas son las componentes de una vasta constelación intelectual judeo-alemana de la que Francfort y sobre todo Berlín fueron entonces las capitales y en la cual se inscribe la amistad objeto de este texto.

Una amistad que se consolidará con el correr de los años, pero que nunca fue, hay que precisarlo, la más importante de sus vidas. Prueba de esto es el tono formal y muy respetuoso que adoptan para escribirse durante más de diez años: *Lieber Herr Benjamin, Lieber Herr Wiesengrund.* Su diferencia de edad de once años, en el seno de una misma generación intelectual –la de la Primera Guerra Mundial, que en este caso sería sin embargo inapropiado, de llamar *Frontgeneration* [generación del frente, n. de la t.], ya que ni uno ni el otro conocieron las trincheras–, pesaba sin duda de manera nada despreciable en el mantenimiento de la distancia en esta amistad (cfr. Peukert y Traverso 1996). Con veinte años de edad, Adorno ocupaba entonces la posición, según sus propias palabras, de "aquel que recibe" (Adorno 1999: 68). Él escribirá haber tenido el sentimiento, al encontrar a Benjamin, de descubrir *la* filosofía. Son numerosos los testimonios sobre la fascinación ejercida por la

personalidad de Benjamin, su autoridad, el rigor y el poder de convicción de su palabra. Características que marcarán muy pronto, y quizás incluso más, con una buena dosis suplementaria de aristocratismo altanero, la personalidad de Adorno. Tratamos de imaginar su conversación en el café Westend, acompañada por Kracauer, aquel que pasaba inevitablemente, y que siempre ha tenido gran dificultad para expresarse por causa de su tartamudez.

Unos años antes de este encuentro, Kracauer había escrito, inspirado en su afección por el joven Adorno, un ensayo notable sobre la amistad cuya esencia captaba en "la consonancia de las personalidades", y de la que evocaba una de las formas posibles en "el amor erótico espiritualizado" (*durchgeistigte Sinnenliebe*) (Kracauer: 37). En este mismo año 1923, Adorno escribía a Leo Löwenthal, después de haber leído *Las afinidades electivas* de Goethe, que él se sentía "en unión espiritual con Friedel" (Friedel era el diminutivo de Siegfried Kracauer) (citado en Löwenthal: 78; sobre la amistad atormentada entre Adorno y Kracauer, cfr. Traverso 1994). Ciertamente, su amistad con Benjamin era entonces de otro orden, igual que para este último, el encuentro con Adorno no marcó un giro en su vida y en su camino interior comparable a su acercamiento, unos años antes, con Gershom Scholem, que se aprestaba a emigrar a Palestina y que permanecerá en lo sucesivo como su mejor amigo y su primer interlocutor. Incluso cuando comenzaron a llamarse por sus nombres de pila *–Lieber Walter, Lieber Teddie–* después de un encuentro en París en octubre de 1936, Adorno y Benjamin siguieron tratándose de usted. En resumen, durante largos años su correspondencia guardará un carácter un poco formal, estirado. Ciertamente, es la marca de una época y de convenciones propias de cierto medio social, pero también de una distancia que ellos no tenían frente a otros interlocutores. Es impresionante constatar, en cambio, la familiaridad, se diría incluso la gran

intimidad que revela la correspondencia entre Benjamin y Gretel Karplus, la mujer de Adorno, que Walter había conocido en Berlín en medio de los años veinte y que debía ayudarle (incluso en el plano financiero) en el curso de la década siguiente. Ellos se tuteaban y se llamaban por sus apodos, Detlef y Felizitas, dirigiéndose a veces notas llenas de afecto y de simpatía que el lector actual no podría evitar leerlas como "transgresiones" a los cánones estéticos postulados por Adorno. En 1938, cuando la pareja Adorno se instaló en Nueva York y el equipo del Instituto de Investigaciones Sociales consideró la posibilidad de hacer emigrar a Benjamin al otro lado del Atlántico, Gretel trataba de animarlo al describirle el carácter "surrealista" de la metrópolis americana, donde a final de cuentas él podría sentirse en casa tanto como entre sus "arcadas" parisinas (carta de Gretel Adorno a Walter Benjamin del 7 de marzo de 1938, Adorno 1994: 314). Por su parte, Detlef escribía a Felizitas que había visto por vez primera a Katharine Hepburn y estaba impresionado por su gran parecido (Benjamin 1979: II, 258). En resumidas cuentas, el lugar limitado del humor en su amistad con Theodor no le autorizaba el atrevimiento de felicitar al crítico inflexible de la cultura de masas de compartir su vida con una belleza hollywoodense.

***

Esta "distancia", que disminuye indiscutiblemente en el curso de los años, sin desaparecer completamente sin embargo, se mantenía debido a una relación paradójica: Adorno, el más joven, "aquel que recibe", se ubicó rápidamente, desde 1933, en una posición de superioridad tanto material como, podríamos decir, "institucional". Los años veinte y treinta habían visto surgir la obra de Benjamin, de su teoría de la alegoría en *Los orígenes del drama barroco alemán* a los aforismos de *Dirección única*, de su reflexión sobre la pérdida del aura de la obra de arte bajo el

capitalismo industrial a sus tesis de la filosofía de la historia, de sus críticas literarias a su proyecto inacabado sobre París en el siglo XIX. La obra de Adorno apenas comenzaba a tomar forma en esa época –despunta sólo en la posguerra– y no habría que olvidar, leyendo las páginas de esta correspondencia, que han sido escritas por un lado por el autor del *Passagen-Werk* y por otro, por el *futuro* autor de *Minima Moralia* (1951), de *Dialéctica negativa* (1966) y de una *Teoría estética* también inacabada (1970). En el momento de la muerte de Benjamin, en 1940, Adorno sólo había escrito un libro sobre Kierkegaard y algunos ensayos notables de crítica musical. Algunos de estos trabajos debían mucho a la reflexión teórica del autor de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, algo que por lo demás Adorno reconocía. Si Benjamin era para él una fuente inspiradora, sería exagerado afirmar lo inverso. En el curso de las cartas, Adorno se revela como un lector atento de los escritos de Benjamin, extremadamente fino y penetrante, al punto de imponerse a sus ojos como un crítico privilegiado y en muchos aspectos irreemplazable, pero ciertamente no como un inspirador.

La paradoja reside en el hecho de que "aquel que recibe" no se acomodaba para nada en esta postura, ni tampoco aquella, rápidamente adquirida, de crítico fraternal y riguroso, para adoptar la del mediador indispensable; por momentos, de manera indirecta, la del amigo mecenas, y a veces inclusive la más detestable, la de censor. ¿Cuáles son los arcanos dialécticos de una relación tan fundamentalmente desigual, donde la primacía intelectual de Benjamin se volvía indisociable de su subordinación material, con todas las consecuencias que inevitablemente se desprenden de esto? ¿Cómo ocurrió que "aquel que recibe" haya podido transformarse en juez, en el que decide, aquel cuya opinión e influencia determinaban el porvenir, en aquel cuyas cartas eran esperadas con palpitaciones porque podían

anunciar la salvación o la catástrofe? Sería sin duda injusto atribuir esta paradoja a una estrategia de dominación conscientemente perseguida por Adorno. Esta relación con rodeos se debía sobre todo a una situación objetiva, creada por un contexto histórico que ellos no habían elegido: el ascenso del nazismo al poder en 1933. Los apremios materiales y psicológicos que se desprendían de esto se impusieron en esta amistad transformándola, reforzándola y remodelándola sobre la base de una nueva "jerarquía". Sin embargo, da la impresión, que si bien Adorno no hubiera creado una situación tal, se instaló confortablemente en ella. Para tomar la medida de esta metamorfosis, basta comparar la carta de Benjamin fechada el 17 de julio de 1931 con las de los años 1938-1940. En la primera, él expresaba, a la vez con elegancia y firmeza, su resentimiento por el uso desenvuelto que su amigo había hecho de sus propias ideas sin citar la fuente, en ocasión de su curso inaugural en la universidad de Francfort. Lo conminaba educadamente a remediar este olvido en el momento de la publicación del texto y seguidamente aceptará la proposición de una dedicatoria a guisa de resarcimiento (Adorno 1994: 18). Una seguridad tal sería inimaginable en las cartas de 1938-1940, donde el tono mucho más amigable e íntimo esconde a menudo el temor de expresarse con juicios susceptibles de ser mal interpretados y en las cuales, en todo caso, se cuidaba bien de criticar los trabajos de su corresponsal.

Tratemos de sondear este vuelco paradójico de los roles. Se trataba, ante todo, de una separación en sus condiciones materiales de existencia. Ambos provenían de la burguesía judeo-alemana: Adorno era el hijo de un gran comerciante de vinos de Francfort (su madre, de origen corso y genovés, era católica), Benjamin era hijo de un vendedor de arte en Berlín (para un perfil de Adorno, cfr. Claussen y Müller-Doohm; sobre Benjamin, cfr. Witte y Brodersen). Ambos debieron enfrentarse a la hostilidad y al conservadurismo de la universidad alemana donde siempre reinó un antisemitismo

larvado. Benjamin rápidamente debió renunciar a su carrera universitaria; apoyado por Paul Tillich, Adorno obtuvo muy joven su status de *Privatdozent*, es decir, de docente no titular y no retribuido, que era la posición académica más elevada a la cual, fuera de algunas raras excepciones, podía aspirar un intelectual judío que trabajaba en las ciencias humanas. Pero Adorno pudo beneficiarse ampliamente del apoyo financiero de su familia, al menos hasta 1938, mientras que Benjamin debió aprender a ganarse la vida como crítico literario desde la muerte de su padre en 1926, que nunca dejó de considerar una verdadera maldición. A partir de 1933 se encontró exiliado en París, privado de medios, obligado a contar con la asistencia esporádica de algunas instituciones judías (como la Alliance Israélite Universelle), con la ayuda de algunos amigos y largas estancias junto a su exmujer, Dora, en San Remo, o en casa de Bertolt Brecht, en Dinamarca. Desde 1937, la pequeña beca de ochenta dólares que le otorgaba el Instituto de Investigaciones Sociales, en lo sucesivo instalado en Ginebra y poco después en Nueva York, al lado de la Universidad de Columbia, bajo la dirección de Max Horkheimer, se había vuelto para él una condición esencial de supervivencia. Adorno había iniciado su colaboración con el Instituto en 1934 y sólo se volvió miembro efectivo en la primavera de 1938 en el momento de su instalación en Nueva York, pero rápidamente se impuso, gracias a su relación privilegiada con Horkheimer, como el mediador habitual entre este último, director científico y financiero del Instituto, y Benjamin. Era Adorno quien abogaba por la causa de Benjamin ante Horkheimer, quien solicitaba y luego organizaba el encuentro de ellos en París, quien informaba a Benjamin acerca de la intención del Instituto de apoyar su proyecto de investigación sobre París en el siglo XIX, además de favorecer su emigración a Estados Unidos. Finalmente fue él, quien, desde el principio de la guerra, y sobre todo después de la derrota francesa en 1940, desplegó esfuerzos

considerables para tratar de salvar a su amigo que se quedó en Europa. En resumen, la historia de su relación es la crónica de la dependencia creciente de uno respecto del otro. En una carta a Scholem de febrero de 1935, Benjamin evoca, por una vaga alusión al *Proceso* de Kafka, "el Instituto de Ginebra en el desván del cual […] se extravía el hilo tan fatigado de mi existencia" (Scholem y Benjamin: 188). En otra carta de marzo de 1939, después de que su ensayo sobre Baudelaire, severamente criticado por Adorno, haya sido rechazado por la revista del Instituto, la *Zeitschrift für Sozialforschung*, hizo partícipe a su amigo de Jerusalén, "el corazón extremadamente pesado", de su temor de que Horkheimer pudiese decidir cortar sus subvenciones (Scholem y Benjamin: 300), dejando escuchar las consecuencias catastróficas que una elección tal implicaría para su vida y su trabajo. En un ensayo de 1968, Hannah Arendt, que frecuentaba asiduamente a Benjamin en París durante sus años de exilio, recordó el "golpe" que fue para él darse cuenta de que su colaboración con el Instituto podía cesar. Ella ciertamente exageraba al ubicar la relación de Benjamin con Adorno bajo el signo del "miedo", un miedo debido tanto a la timidez como a la "dependencia" del primero frente al segundo, pero su señalamiento –sin duda fundado más en el conocimiento de ambos hombres que sobre su correspondencia, entonces aún ampliamente inédita– captaba sin embargo el aspecto más problemático de su amistad (Arendt: 263-265).[5]

***

[5] Si esta hipótesis de H. Arendt estaba sin duda inspirada por su antipatía extrema respecto de Adorno ("¡Ese no puede poner los pies en nuestra casa!", le debió declarar ella a Günther Stern, su esposo en aquel entonces, después de su primer encuentro con el filósofo alemán [Young-Bruehl, Elisabeth. *Hannah Arendt*. Paris: Calmann Lévy, 1999, 101]), no obstante ella tiene el mérito de subrayar los aspectos problemáticos de la relación Adorno-Benjamin. Los aspectos problemáticos, que en cambio Rainer Rochlitz querría ignorar reduciéndolos simplemente a "episodios de una crítica recurrente por la cual el mejor discípulo de Benjamin insta a su maestro a estar a la altura de sus promesas" (cf. Rochlitz: 834). Si la amistad y la admiración de Adorno por Benjamin son indiscutibles, sin duda es exagerado afirmar que él se consideraba su "discípulo".

Esta correspondencia es así el relato de un exilio que no fue vivido de la misma manera por los dos autores. Benjamin fue uno de los primeros en abandonar Alemania en 1933; desde mediados de marzo ya estaba instalado en París. Sus cartas a Scholem (y más aún aquellas escritas por este último, en Jerusalén) revelan una toma de conciencia extremadamente precoz y aguda del "alcance histórico mundial" del giro que acababa de producirse (Scholem y Benjamin: 55). En tanto crítico literario judío, conocido por su orientación política de izquierda, Benjamin se percató rápidamente que toda posibilidad de trabajo para la prensa o la radio –sus principales fuentes de ingreso desde hacía años– se agotaría pronto. Si el hecho de no haberse adherido jamás al partido comunista lo protegía de la amenaza de un arresto inmediato, sabía que su carrera de crítico estaba terminada en Alemania. Todos sus contratos habían sido anulados. El 28 de febrero, le escribía a Scholem que "el aire ya no se puede respirar" en Berlín y que él debía hacer frente a un verdadero "estrangulamiento […] económico" (Scholem y Benjamin: 38). Su hermano Georg, dirigente comunista, igual que el hermano de Gershom, Werner, antiguo diputado y animador de la oposición trotskista alemana, habían sido detenidos y torturados. Ellos serán deportados y morirán en los campos nazis. En abril, Scholem tomaba nota de la "catástrofe" y hacía ya el paralelo entre el desmoronamiento del movimiento obrero y el fin del judaísmo alemán (Scholem y Benjamin: 55-56). "La emancipación de los judíos se presenta bajo una nueva luz" (Scholem y Benjamin: 59). ¿Habría que sorprenderse, al leer en un *curriculum vitae* que este último escribirá en el exilio, en su pedido de visa para Estados Unidos, que su recorrido intelectual se dividía "de manera completamente evidente en dos períodos: antes y después de 1933"? (Benjamin 1991: 227; Brodersen, 204) Después de la "puesta en cintura" de la cultura alemana hecha por el ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, Benjamin debió

abandonar un país donde no había ningún lugar para él. Su carácter de intelectual "sin partido" bajo la República de Weimar contribuyó sin duda a acentuar su aislamiento en la emigración, donde se encontraba en gran manera cortado de las redes de acogida del antifascismo alemán. "La vida entre los emigrados –escribía a Scholem en diciembre de 1933– es insoportable, una vida solitaria no es más tolerable y es imposible vivir entre los franceses. No queda más que el trabajo, pero nada lo amenaza más que distinguirlo tan claramente como el único recurso interior" (Scholem y Benjamin: 119; cfr. Scherumann: 248-264). El nombre de Benjamin no figura en la lista tan henchida de los participantes en el Congreso Internacional por la Defensa de la Cultura, el primer gran encuentro de la *intelligentsia* antifascista que se llevó a cabo en París en 1935.

El exilio privaba a Benjamin de toda base económica que fuese algo sólida, hundiéndolo en la precariedad más grande. Pronto él no podrá publicar nada más, ni siquiera bajo seudónimo (durante un tiempo firmaba bajo el nombre de Detlef Holz). Su *Infancia en Berlín* no será más editada en vida; *Deutsche Menschen*, una colección de cartas de clásicos alemanes que editó en Suiza, en 1936, tuvo un impacto muy limitado y el porvenir de su gran proyecto, el *Libro de los Pasajes*, quedó dependiendo de los cambios de humor del director del Instituto de Investigaciones Sociales. En enero de 1940, dirigía a Scholem un estado de las cosas que era a la vez una descripción de la situación mundial y un balance exacto de sus años de exilio: "El porvenir […] es tan incierto que la mínima línea que podemos publicar hoy es una victoria arrancada a las potencias de las tinieblas" (Scholem y Benjamin: 316). Su biblioteca, que él había enriquecido con el correr de los años con una verdadera pasión de coleccionista, como una obra de arte, había quedado en Berlín; recuperó sólo una parte en París, vía Dinamarca, para ser obligado a abandonarla otra vez

durante la ocupación alemana (cfr. el prefacio de Jennifer Allen a Benjamin 2000b). Entre 1933 y 1940, cambió de vivienda muchas veces en la capital francesa, sobre todo debido a sus dificultades para pagar la renta.

Adorno, en cambio, no se consideró como un exiliado en el sentido propio del término sino a partir de 1938, en el momento de su partida a Nueva York (Buck-Morss 1977: 137). Ciertamente, la llegada de Hitler al poder ponía fin a sus ambiciones académicas en Alemania, pero el hecho de no figurar en las listas de la *jüdische Gemeinde* (había sido bautizado católico, la religión de su madre, luego inscrito en la comunidad protestante) y los medios considerables de su familia le ahorraron el "estrangulamiento económico" descrito por Benjamin en sus cartas. Él pudo así ser admitido en calidad de "*advanced student*" en el Merton College de Oxford, con la perspectiva de iniciar una carrera universitaria en Inglaterra. Un proyecto que no le atraía en absoluto y que abandonará unos años más tarde, a principios de 1938, cuando fue llamado por Horkheimer a Nueva York para trabajar junto al Instituto de Investigaciones Sociales. Entre 1933 y 1938, Adorno se desplazaba regularmente entre Oxford y Francfort, donde residían su madre y su tía, una cantante y una pianista profesionales que lo habían orientado hacia la música, y por las que tenía un gran afecto (del que la correspondencia con Benjamin es testigo). Sin duda esta libertad de movimiento y esta soltura económica permitieron a Adorno no resentir como un "golpe" el giro de 1933. No se explicaría de otro modo la ingenuidad con que aconsejaba a Benjamin, en una carta de abril de 1934, inscribirse en la *Reichsschrifttumskammer*, la Asociación de Escritores del Reich creada un año antes por Goebbels, cuyo estatuto no contenía aún un "*Arierparagraph*" (Adorno y Benjamin: 53). Está de más decir que Benjamin no seguirá su consejo y que su propia solicitud será rechazada al año siguiente. No se explicaría de otro modo su artículo –

esta vez verdaderamente indecente– aparecido en *Die Musik*, en junio de 1934: una crítica elogiosa dedicada a una obra del compositor Herbert Müntzel inspirada en una colección de poemas del dirigente nazi Baldur von Schirach. Adorno saludaba en ella la aparición de "la imagen de un nuevo romanticismo […] quizás análogo al que Goebbels ha denominado el 'realismo romántico'" (citado en Wiggershaus: 151). Guardando memoria de este texto –que él reconocerá más tarde como un error– se puede apreciar mejor el aplomo con el cual demolía en 1937, en sus cartas a Benjamin, el magnífico libro de Siegfried Kracauer sobre Jakob Offenbach, una obra "vergonzosa" en la cual él descubría miras comerciales, un carácter "apologético" y la marca certera del "resentimiento del emigrado" (Adorno y Benjamin: 242-244).[6] Para él era evidente que, después de tal crimen, el Instituto debía modificar sus relaciones con Kracauer, de quien ya había rechazado una contribución. En pocas palabras, Adorno no parecía conocer las angustias de la emigración. Su correspondencia con Benjamin sólo guarda una huella de esto, en 1936, un año después de la entrada en vigor de las leyes de Nurenberg, cuando le pide que se informe, con insistencia y discreción a la vez, sobre la posibilidad de naturalizarse él mismo francés haciendo valer el origen corso de su madre (Adorno y Benjamin: 198) (proyecto que debía fracasar, así como el pedido de naturalización de Benjamin).

A partir de 1939, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, el Instituto de Nueva York emprendió esfuerzos reales para salvar a Benjamin y este último abandonará sus reticencias de dejar Europa. Durante años, la posibilidad de su emigración a América había sido evocada pero nunca se había dado ningún paso en ese sentido. Al respecto, habría que hacer el paralelo entre la correspondencia de Adorno y Benjamin con la que intercambió este último con Scholem a propósito de su

[6] El libro en cuestión es S. Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*. Paris: Le Promeneur, 1994.

eventual emigración a Palestina –posibilidad vislumbrada pero nunca alentada por Scholem, consciente de las dificultades considerables que eso implicaba tanto en el plano material (la universidad de Jerusalén no tenía los medios de contratarlo) como en el plano intelectual (en Palestina, hubiera tenido que abandonar todos sus proyectos iniciados en Europa)–. Repetidas veces, las cartas de Benjamin fueron tenidas en cuenta por su intención, nunca seriamente realizada, de aprender hebreo e inglés. A partir del verano de 1939 –sobre todo después de la internación de Benjamin, en otoño, en un campo para naturales alemanes, luego su huída de París, al año siguiente, durante la ocupación alemana– sus tentativas de dejar Francia se volverán concretas. El Instituto no escatimó esfuerzos, Adorno renunció a sus vacaciones para seguir las operaciones de salvamento de su amigo, sin resultado. Es muy dudoso que haya podido hacer algo más. Dos exiliados muy cercanos a Benjamin, Arendt y Kracauer, lograrán llegar a Nueva York. Si él no lo consiguió eso no se debía a una falta de ayuda sino a su mala suerte, al azar, a su agotamiento, a su desesperación. Se suicidó en Port Bou, después de haber sido obligado a retroceder en la frontera española, amenazado con ser entregado a las autoridades francesas (y en consecuencia a la Gestapo), pero sus compañeros de viaje pudieron cruzar la frontera española, alcanzar Lisboa y embarcarse hacia Nueva York. Él no tenía la fuerza para tal periplo, para llegar a un país donde se sentiría como una pieza de museo, "el último de los europeos" (Arendt: 167). Su suicidio no fue una renuncia, fue tanto un acto de desesperación como su última protesta contra el fascismo, en el momento en que ninguna alternativa le parecía posible.

***

Es impresionante constatar el silencio de esta correspondencia acerca de los grandes acontecimientos políticos de la época. Si la conversión de Europa hacia el fascismo, luego la precipitación de la crisis internacional hasta el estallido de la guerra constituyen su telón de fondo, éstas no son casi nunca objeto de ningún comentario. No hay reflexiones sobre el proceso de Moscú, como en las conversaciones entre Benjamin y Brecht (Benjamin 1969) –salvo una vaga alusión de Adorno a *La révolution trahie* de Trotsky (Adorno y Benjamin: 329)–, ni informaciones sobre la represión en Alemania, ni apreciaciones sobre la Guerra Civil española y sobre el Frente Popular en Francia ni tampoco hipótesis después de la firma de los acuerdos de Munich, como en la correspondencia de Benjamin con Scholem o de otros exiliados (Benjamin 1979: II, 224). La razón fundamental de este silencio reside sin duda en el hecho de que ni Adorno ni Benjamin eran analistas políticos, pero ello tiene que ver también, al menos en parte, con su diferencia de apreciación del fascismo. Para Benjamin, el fascismo tomaba una forma histórica y política, la de la Alemania nazi, y constituía una amenaza bien concreta, constantemente recordada, cuando escribía sus tesis "Sobre el concepto de historia", por la máscara de gas que decoraba su estudio, "doblemente desconcertante esta cabeza de muerto con la que los monjes estudiosos adornaban su celda" (Benjamin 1979: 320, carta a Gretel Adorno). En estas tesis, en las que aparece bajo la imagen metafórica del "Anticristo", el fascismo representa un peligro para la humanidad en su conjunto. Nada sobreviviría a su advenimiento, ni la esperanza de una liberación por venir ni la memoria de los combates perdidos: "Si el enemigo triunfa, ni siquiera los muertos estarán a salvo" (Benjamin 2000[a]: 431).[7] Adorno, en cambio, tomará conciencia más tardíamente de la ruptura histórica encarnada por el fascismo. No es sino durante la guerra, bajo el impacto del genocidio

[7] Sobre la identificación del "Anticristo" con las clases dominantes, cfr. la puntualización de Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Francfort/M: Suhrkamp, 1983, p. 113.

judío, que percibirá a los regímenes totalitarios como el momento paroxístico de "la autodestrucción de la razón" (Adorno y Horkheimer: 14). A partir de 1944, Auschwitz será ubicado duraderamente en el centro de su reflexión y de su obra. Hasta la guerra, sin embargo, el fascismo no era a sus ojos más que la expresión contingente de una tendencia más general hacia la "sociedad administrada" y la reificación de las relaciones humanas: el hecho de uniformizar los modos de vida y de pensamiento, el rechazo de la alteridad, la eliminación de lo "no-idéntico" (*Nichtidentisches*), lo que llamará, en varios de sus escritos, la *ticket mentality* (Adorno y Horkheimer: 215; cfr. también Adorno 1950: 747 y Traverso 1997: 137-140). El resultado es que no se encuentra en sus escritos una mínima línea sobre los medios de combatir el fascismo. Nada de comparable con los señalamientos mordaces de Benjamin sobre la política de los partidos comunistas o socialdemócratas a quienes tenía por responsables de las derrotas del movimiento obrero. Eso explica su interpretación bastante paradójica del ensayo de Horkheimer sobre "Los judíos y Europa" (1939), en el cual él creía encontrar una confirmación de su propia "enemistad feroz contra el optimismo beato de nuestros líderes de izquierda" (Benjamin 1979: II, 318, carta a Horkheimer).[8] La mirada melancólica que Benjamin echaba sobre la historia no era para nada insensible ante las bifurcaciones del presente, ante la autonomía de lo político como intervención activa y consciente, ante la acción revolucionaria como arte del "tiempo actual" (*Jetztzeit*), cuyo paradigma a su manera de ver seguía siendo Blanqui, con su "resolución de arrancar en el último momento a la humanidad de la catástrofe que la amenaza"(Benjamin 1983: 247; cfr. Bensaïd). Para Adorno, preocupado por conciliar la dialéctica hegeliana con el diagnóstico weberiano de la modernidad, la historia era un movimiento lineal cuyo

[8] Hay que recordar que Scholem no compartía este juicio sobre el texto de Horkheimer (Scholem: 245-247).

recorrido se acababa en Occidente, como el Espíritu absoluto de Hegel, pero bajo la forma de una sociedad alienada, de una "jaula de hierro" indestructible, del totalitarismo. El fascismo era omnipresente, invasor y sobre todo consubstancial con la sociedad moderna donde, escribía en 1942 en un ensayo sobre Aldous Huxley, la única utopía aún concebible era la de una "colectivización total", sobre la base de la técnica más avanzada, correspondiente en fin a la "dominación total" (Adorno 1986: 83).

***

Los destinos cruzados pero distintos de estos dos corresponsales aclaran las reflexiones más tardías de Adorno sobre los intelectuales en el exilio, escritos en 1944 y publicados luego en *Minima moralia*. La importancia de este pasaje amerita el desvío de una cita:

> Todo intelectual en emigración está mutilado, nadie escapa a esto, y hará bien en darse cuenta por sí solo si no quiere tener de manera cruel la experiencia, hasta detrás de las puertas de la estima que se tiene a sí mismo aunque estén bien cerradas. Vive en un medio que sigue siendo para él incomprensible, aun cuando fuese un perfecto entendido tanto en lo que concierne a la circulación automovilística como a las organizaciones sindicales del país; él no deja de errar el camino. Entre la reproducción material de su propia existencia, en las condiciones que son las de la cultura de masas, y el trabajo exigente y concienzudo, hay para él una zanja infranqueable. Su lengua es confiscada, y disecada la dimensión histórica en que se alimenta su reflexión. La formación de grupos estables y políticamente organizados, desconfiados respecto de sus propios miembros y hostiles respecto de los otros etiquetados como tales, no hace más que agravar su aislamiento. La parte del producto nacional bruto que les toca a los extranjeros no alcanza, lo que los impulsa a hacerse entre ellos una competencia desesperada, que viene a redoblar la competencia general. De todo eso, cada individuo llevará los estigmas. Aquel que escapa a la humillación de una puesta en cintura inmediata lleva el estigma personal de este privilegio, y la existencia que es la suya en el seno del proceso de reproducción de la sociedad aparece fantasmagórica e irreal. Las relaciones que los exiliados tienen entre ellos están envenenadas, mucho más aún que aquellas que existen entre los autóctonos. La medida de todas las cosas está alterada y las perspectivas son falseadas. La vida privada toma una

importancia desproporcionada, se vuelve febril e invasora, precisamente porque hablando propiamente ella no existe más, y porque intenta desesperadamente probar que aún existe. La vida pública toma el cariz de un juramento de fidelidad para con el conformismo (Adorno 1991: 29-30).

Hay en estas palabras, con toda seguridad, una parte de testimonio: con la vara de una mirada retrospectiva, el exilio no está falto de nobleza, pero es padecido por el emigrado como una pérdida y una "mutilación" irreparables. Sólo Kracauer, en 1938, será capaz de hacer un elogio del emigrado como figura "extra-territorial". Muy pocos exiliados, en París, en Praga, en Londres o en Nueva York tendrán el sentimiento de enriquecerse con los privilegios epistemológicos del "extranjero" descritos a principios de siglo por Georg Simmel (510). El exilio es triste y miserable para aquellos que lo viven.

Entonces otra parte de testimonio: no es difícil captar un rasgo autobiográfico en la afirmación de Adorno según la cual la lengua del exiliado es "confiscada". Orgulloso de escribir en una lengua "intraducible" que merecía bien la definición dada por Arthur Lovejoy: un "pathos metafísico de la obscuridad" (citado por Jay 1984), Adorno no hubiera podido aceptar nunca, como Herbert Marcuse o Hannah Arendt, trocar definitivamente el alemán por el inglés. A semejanza del conservador prusiano Werner Sombart, él consideraba la lengua de Shakespeare como mucho más adaptada a un *Händlervolk* [pueblo mercante, n. de la t.] que al pensamiento filosófico. Una parte de testimonio, aún, en su evocación de las "relaciones envenenadas" de los exiliados entre ellos, al igual que en su alusión al "conformismo" que estarían tentados de adoptar para sobrevivir. Eso recuerda la censura a la cual él mismo y Horkheimer sometían, preocupados por la respetabilidad, los artículos de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, sistemáticamente limpiados de toda expresión de consonancias demasiado radicales. En un artículo de Benjamin sobre el coleccionista

socialdemócrata alemán Eduard Fuchs, "fascismo" se transformó en "doctrina totalitaria" y "comunismo" cedió su lugar a "fuerzas constructivas de la humanidad"; todo eso con el objeto, explicaba Horkheimer a Adorno en 1938, de "no pronunciar una palabra que podría recibir una interpretación política" (cfr. Wieggershaus: 199 y Jay 1977: cap. 6).

La meditación de Adorno suena justa, más allá de toda subjetividad, como diagnóstico de la condición del exiliado, en la referencia a su aislamiento y a su confrontación con la hostilidad del medio circundante. Mirándolo bien, toda la vida de Adorno y de Benjamin, en el curso de los años treinta, se desarrolló en un universo poblado de exiliados alemanes, la mayoría judíos. En Oxford, Adorno tenía la sensación de vivir como "un estudiante de la Edad Media *in cap and gown*" (Adorno y Benjamin: 76). No guardará de esto un buen recuerdo (tampoco dejará buenos recuerdos, según el testimonio de Isaiah Berlin) (Jay 1999: 25). Sus cartas no mencionan ningún contacto fecundo en Inglaterra, país cuya filosofía no presentaba para él ningún interés. Sólo la obra del exiliado húngaro Karl Mannheim, antiguo profesor de la universidad de Francfort, merecía su atención y fue objeto de un estudio crítico. En Nueva York, exceptuando el primer período en que trabajó en el Princeton Radio Research Project dirigido por Paul Lazarsfeld, la vida intelectual de Adorno evolucionaba exclusivamente en el interior de las fronteras del Instituto de Investigaciones Sociales, en el que su interlocutor principal era Horkheimer (Jay 1986: 120-137). Una sola vez, en las cartas a Benjamin, aparece la referencia a una cena con otro exiliado de Francfort, el filósofo protestante Paul Tillich. La única personalidad de envergadura que Adorno parece haber descubierto en Nueva York es Meyer Schapiro, el historiador marxista del arte de la Universidad de Columbia que

era cercano a los medios del exilio alemán cuya lengua practicaba, y que en su época no escondía su simpatía por Trotsky.

En París, Benjamin estaba realmente aislado. No solamente por causa de una actitud difusa de desconfianza de los franceses con relación a los exiliados, que él no había dejado de grabar en una carta a Scholem citando un refrán entonces de moda: "Los emigrados son peores que los *boches* [expresión francesa injuriosa para nombrar a los alemanes, n. de la t.]" (Scholem y Benjamin: 95).

Hannah Arendt escribió que a él le gustaba la capital francesa, donde se sentía "en casa" tanto o más que en las calles de Berlín. Él amaba esta ciudad que, desde hacía un siglo, era "como una segunda patria para todos los sin-patria". Pero lo que más le atraía en París, agrega Arendt, era el pasado: "el viaje de Berlín a París equivalía a un viaje en el tiempo: no a un viaje de un país a otro, sino un viaje del siglo XX al siglo XIX" (Arendt: 269). París, para Benjamin, era la ciudad del siglo XIX que había quedado casi intacta, una ciudad cargada de memoria, que lo había seducido en ocasión de su primer viaje en 1913 y que lo llevará diez años más tarde a concebir el proyecto del *Passagen-Werk.* En su ensayo de 1935 sobre Eduard Fuchs, Benjamin resumió en pocas líneas su imagen de Francia: "tierra de tres grandes revoluciones, país de los exiliados, origen del socialismo utópico, patria de Quinet y de Michelet que odiaban a los tiranos, tierra en la que reposan los partidarios de la Comuna" (Benjamin 2000a: III, 203). La cultura francesa, que él había contribuido a difundir en Alemania tanto como traductor de Baudelaire y de Proust así como también en tanto crítico de la *Literarische Welt*, sólo descubrirá su obra unos años después de su muerte. Conocía a Valéry y a Gide, a quienes dedicó ensayos importantes y que les escribirán una atestación para presentar, sin éxito, su expediente de naturalización, pero sus relaciones no tenían nada de íntimo. En 1935, Jean

Paulhan se negará a publicar su ensayo sobre Bachofen que había escrito (en francés) para la *NRF* y sólo algunos textos en francés aparecerán en vida. París, para Benjamin, era sobre todo la sala de lectura de la Biblioteca Nacional –allí es donde la fotógrafa Giselle Freund tomará de él un retrato famoso– donde pasaba largos períodos regularmente interrumpidos por sus viajes a San Remo, Svendborg e Ibiza, donde era invitado de su exmujer, de Brecht o de Jean Selz. La única francesa con la que mantenía, a semejanza de otros exiliados, relaciones de familiaridad, era la librera Adrienne Monnier, que movilizará a todos sus conocidos en otoño de 1939 para sacarlo del campo de Nevers donde había sido internado (Monnier: 171-184).

Más compleja y sin duda marcada por una incomprensión recíproca fue la relación de Benjamin con el Colegio de Sociología. Habiendo entrado en contacto en 1936 con Pierre Klossowski, a quien debemos la primera traducción francesa de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, luego con Georges Bataille, conservador de la Biblioteca Nacional, Benjamin participó en algunas reuniones del Colegio, entre 1937 y 1939. Último movimiento de vanguardia de entreguerras, esta agrupación intelectual animada por Bataille, Leiris y Caillois se orientaba hacia una superación del surrealismo a través del abandono de Marx y la recuperación de la herencia sociológica y antropológica de Durkheim y Mauss. Su radicalismo antiburgués, su interdisciplinariedad y su mirada nueva sobre lo "sagrado" a la vez atraían y espantaban a Benjamin. Esta desconfianza era compartida, hasta acentuada, por Adorno que captaba en Roger Caillois "una fe en la naturaleza ahistórica y cripto-fascista", no sin afinidades con la mística de Gustav Jung y Ludwig Klages, incluso con la concepción nazi de la *Volksgemeinschaft* (Adorno y Benjamin : 277). Mucho más tarde, Klossowski relatará una anécdota que ilustra bien la incomprensión que marcó todas las relaciones entre los exiliados alemanes y los escritores franceses

agrupados alrededor de las revistas *Contre-Attaque* y *Acéphale*. A una pregunta de Adorno concerniente a las actividades del Colegio de Sociología, Klossowski respondía: "Inventar nuevos tabúes". Desconcertado, Adorno replicaba: "¿No tenemos suficientes tabúes?", mientras que Benjamin meneaba la cabeza (citado en Hollier: 504). Según Klossowski, Benjamin seguía las reuniones del Colegio "con tanta consternación como curiosidad", evocando si llegaba el caso "la sobrepuja metafísica y política" de los escritos de sus miembros como un error imperdonable. A su manera de ver, la experiencia alemana había probado ampliamente que este juego peligroso era susceptible de crear "un terreno psicológico favorable al fascismo" (Hollier: 884).[9] Él confirmará este juicio negativo en un informe de otro libro de Caillois, *L'aridité*, aparecido en el *Zeitschrift für Sozialforschung*, y que firmó bajo seudónimo para no complicar sus relaciones con Bataille que a menudo le hacía favores (Adorno y Benjamin: 355-357) (este último salvará, al esconderlo en la Biblioteca Nacional, el manuscrito del *Passagen Werk*).

***

Esta reserva compartida frente al Colegio de Sociología no evitaba en absoluto que Adorno y Benjamin tuviesen una mirada sensiblemente diferente del surrealismo, su correspondencia lo atestigua. El surrealismo era un componente esencial de la fascinación que Francia ejercía sobre Benjamin, desde su descubrimiento de *Paysan de París* de Aragon, del que incluso había traducido algunos extractos para la *Literarische Welt*. En un extenso artículo de 1929, Benjamin saludaba en el surrealismo el primer movimiento de vanguardia que había reencontrado en Europa "una idea radical de la libertad" de la que no quedaba huella desde Bakunin

[9] Hans Meyer, que conoció a Benjamin y participó en algunas actividades del Colegio de Sociología, se mantiene extrañamente callado respecto de esta controversia (cfr. Meyer: 67-69).

(Benjamin 2000a: II, 130). Su proyecto consistía en "ganar a la revolución las fuerzas de la ebriedad" conciliando así libertad y emancipación humana. La magia, el sueño, la transfiguración onírica de lo real en los surrealistas se volvían prácticas creadoras que apuntaban a "anticipar" una liberación total, no solamente liberación de la explotación sino también liberación de los cuerpos, de la imaginación, del arte, del espíritu. Este era el "componente anárquico" del surrealismo en cuyo potencial explosivo él hacía hincapié, mientras denunciaba los límites de su indiferencia ante la "preparación metódica y disciplinaria de la revolución" (Benjamin 2000a: II, 130). En pocas palabras, la *pars construens* le faltaba. Como lo escribe Michael Löwy siguiendo los pasos de Margaret Cohen, Benjamin compartía con Breton un mismo "marxismo gótico", nutrido de una gran sensibilidad para con la dimensión mágica del pasado, potente en el encantamiento y en lo maravilloso de las fuentes de una imaginación utópica anclada en el presente (Löwy 2000: 40-42).[10] A semejanza de las creaciones surrealistas, los aforismos y el estilo fragmentario, "micrológico", de Benjamin daban forma a "iluminaciones profanas", que dejaban percibir la imagen de una sociedad liberada. No es difícil captar una afinidad entre la práctica surrealista de las "asociaciones libres" y el desvío de las leyes del capitalismo erigido en arte por el *flâneur* de Benjamin, capaz de aprehender la modernidad como fuente de goce estético sustrayéndose de su reificación mercantil y de su racionalización productiva, utilitarista, cuantitativa del tiempo. La teoría surrealista del sueño había estimulado el interés de Benjamin por Freud y le había dado una clave esencial para iniciar su

[10] "Marxisme gothique" es el título del primer capítulo de Margaret Cohen, *Profane Illuminations. Walter Benjamin and the Paris of Surrealists Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993. M. Cohen sugiere, de manera muy seductora, que el marxismo de Benjamin era a los manuales ortodoxos de materialismo histórico lo que la *Guía negra del París misterioso* era a las *Guías azules* tradicionales. No obstante, ella tiende a interpretar este "marxismo gótico" simplemente como un marxismo contaminado por "lo irracional" (1-3). Ver también Jean-Marc Lachaud, "Walter Benjamin et le surréalisme", en J.-M. Lachaud (ed.). *Présence(s) de Walter Benjamin*. Burdeos: Publicaciones del servicio cultural de la Universidad Michel de Montaigne, 1994, pp. 83-96.

estudio de París en el siglo XIX. Para el autor del *Libro de los Pasajes*, el "despertar" (*Erwachen*) era "el paradigma del recuerdo" (*des Erinners*) y la gran ciudad moderna, con su condensación del pasado en la arquitectura y en el paisaje, constituía un lugar privilegiado de activación de la memoria (Benjamin 1989: 880). Los "choques eléctricos" y las "experiencias vividas", en el sentido proustiano, de la gran ciudad, bien podían –más allá y a través de la fantasmagoría de su universo mercantil, en las ruinas de un pasado triturado por el capitalismo industrial– instaurar una tensión dialéctica con el pasado. En el *Passagen Werk*, Benjamin indicaba que el surrealismo había mostrado esta articulación entre el sueño y la rememoración: "El siglo XIX, para hablar como los surrealistas: es el rumor que penetra en nuestro sueño, y que interpretamos al despertar" (Benjamin 1989: 829). Para Benjamin, una característica que marca al mundo moderno reside en el reemplazo de la "experiencia" (*Erfahrung*), la memoria transmisible, por la "experiencia vivida" (*Erlebnis*), fragmentaria y efímera. La "rememoración" (*Eingedenken*), es decir, la reactivación del pasado en el presente, su "reliquia secularizada" (Benjamin 1983: 239), dejó de ser una práctica social espontánea cuyas modalidades naturalmente son legadas de una generación a otra. En su ensayo sobre la figura del "narrador", dedicada a la obra de Nicolás Leskov, Benjamin indicaba en la Primera Guerra Mundial el momento decisivo de disolución de la experiencia transmisible. Cuando las masacres tecnológicas de 1914-1918 habían quebrado los ritmos naturales de existencia de millones de seres humanos, ubicando sus cuerpos "minúsculos y frágiles" en medio "de un campo de fuerzas atravesado por tensiones y explosiones destructivas", las experiencias adquiridas anteriormente se mostraron inútiles y caducas" (Benjamin 2000a: III, 116). La rememoración necesitaba en lo sucesivo un disparador, una mecha. El surrealismo

era, en el dominio estético, la tentativa más ambiciosa de llenar esta zanja entre el instante, el choque fugitivo, y la memoria.

La dicotomía entre *Erlebnis* y *Erfahrung* no dejaba ningún lugar, en la interpretación de Adorno, para la rememoración condensada en los sueños y las imágenes utópicas, sin embargo fundaba, escribe a Benjamin en febrero de 1940, "una teoría dialéctica del olvido", en otras palabras, "una teoría de la reificación" (Adorno 1999: 152; Adorno y Benjamin: 417). La anulación de la memoria en la sociedad mercantil no hacía más que acabar un proceso histórico ubicado siempre bajo el signo de la dominación. Si para Benjamin la rememoración significaba *también* hacer revivir en el presente el recuerdo de una sociedad sin clases, Adorno sólo veía en esta postura la idealización romántica de un pasado erigido en "edad de oro". En "París capital del siglo XIX", Benjamin utilizaba la memoria a fin de exhumar una "categoría mítico-arcaica" que no estaba fuera del alcance de las derivas reaccionarias, ya que Adorno no dudaba en acercarla a la teoría del "inconsciente colectivo" de Jung y a la visión del mito de Klages (Adorno y Benjamin: 142; Adorno 1999: 113).

Adorno criticó el ensayo de Benjamin sobre "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", cuya publicación en la revista del Instituto denegará, por su "materialismo inmediato", casi "antropológico", reduciendo el concepto de fantasmagoría al comportamiento de la bohemia atascándose en un atolladero, "en la encrucijada entre la magia y el positivismo". Dicho claramente: la magia del *flâneur* y el positivismo de una reconstrucción histórica de la bohemia, defecto mayor que le recordaba el sociologismo de los escritos de Georg Simmel sobre la ciudad en la cual, a sus ojos, había caído ya Kracauer queriendo buscar en los bulevares la esencia de París en la época del Segundo Imperio (Adorno y Benjamin: 366; Adorno 1999: 134, 136; cfr. Wolin: 173-179). Benjamin analizaba las metamorfosis poéticas de

Baudelaire (el *flâneur*, el bohemio, el dandy) a la vez como un producto de la "fantasmagoría" de la sociedad mercantil –una definición que él tomaba de Marx– y como una tentativa de escapar a sus coacciones. Él ligaba la obra de Baudelaire al auge de la sociedad de masas, marcado por el advenimiento de la iluminación a gas, las grandes tiendas, del folletín, de la fotografía, de los pasajes, de los bulevares y las multitudes, de las insurrecciones urbanas y también, inevitablemente por la aparición de nuevas figuras sociales tales como el periodista, el detective, el policía y el conspirador profesional. Los "*shocks*" que marcan el ritmo de la poesía de Baudelaire, a la manera de la vida en las grandes ciudades, encontraban su correspondencia política, según Benjamin, en los "*putschs*" de Blanqui, "el más importante de los jefes de las barricadas" (cfr. Lunn: 163-165). Ambos se inscribían en el mismo *humus* de la gran ciudad moderna; ambos compartían el mismo rechazo por la filosofía del progreso, con su fe positivista en la sociedad industrial. En el fondo, esta crítica "práctica" del capitalismo, núcleo común tanto de la estética de Baudelaire y de los surrealistas como de la política de Blanqui, irritaba a Adorno. Este último reafirmará su hostilidad radical respecto al surrealismo en varios de sus escritos, de *Philosophie de la nouvelle musique* a un estudio de 1956 retomado en sus *Notes sur la littérature*. En este texto, él subrayaba la impotencia del surrealismo frente a la reificación dominante y llegaba a considerar con desprecio su entusiasmo por los objetos oníricos como una forma de fetichismo digno de la pornografía (Adorno 1984: 68).

Después de la guerra, Adorno dará una definición totalmente exacta del estilo de Benjamin al presentar sus textos aforísticos y fragmentarios como "imágenes de pensamiento" (*Denkbilder*) (Adorno 1999: 23). La idea como imagen, no como "representación" sino como "un ente en sí que sólo se puede contemplar de una manera espiritual". Esta interpretación particularmente penetrante sin embargo no le

impedirá reiterar sus críticas respecto de una "filosofía del fragmento […] que queda ella misma fragmentaria" y de un método micrológico siempre extraño a la idea hegelo-marxista de totalidad dialéctica (Adorno 1999: 20, 16). Estas divergencias explican la actitud contradictoria de Adorno: por un lado, intervino ante Horkheimer para abogar por la causa de Benjamin y apoyar su proyecto del *Passagen Werk*, al que presentaba como "una contribución a la teoría realmente extraordinaria", calificándola como "obra maestra" (Adorno 1999: 20, 16); por otro lado, no podía esconder sus reservas frente al ensayo de Benjamin sobre Baudelaire, hasta el punto de ejercer su poder de censura. La amistad, la admiración, una sensibilidad compartida, visiones teóricas a menudo convergentes pero a veces salpicadas de desacuerdos y, sobre todo, una indiscutible superioridad "jerárquica" en el seno de la institución considerada como encarnación de la teoría crítica: he aquí el conjunto que determinaba la conducta de Adorno respecto de Benjamin.

***

Otra disonancia revelada por esta correspondencia se debe al análisis del arte en la sociedad de masas. El ensayo de Benjamin sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que apareció en francés en 1936 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, suscitó la adhesión del joven filósofo de la música. Él compartía una teoría estética cuyo punto de partida era la constatación del advenimiento de la industria cultural, que ubicaba a la creación bajo el signo de la decadencia del aura. Pero el entusiasmo de Adorno se desprendía de una interpretación fuertemente unilateral del texto. Allí donde Benjamin analizaba las transformaciones del arte vuelto reproducible técnicamente, indicando las dos consecuencias mayores de este proceso –por una parte el fin del carácter irreductiblemente único de sus creaciones

(la pérdida del “aura”), por otra parte las nuevas potencialidades de su difusión (su democratización)–, Adorno sólo veía una reflexión sobre la “liquidación del arte” (Adorno y Benjamin: 168; Adorno 1999: 123). Allí donde Benjamin recalcaba que, “por primera vez en la historia universal”, la obra de arte concebida para ser reproducible, como el cine, “se emancipa de la existencia parasitaria que le era impartida en el marco del ritual” (Benjamin 2000a: III, 281), Adorno sólo veía una nueva ilustración del “sadismo burgués” apoderándose de las masas (Adorno y Benjamin: 172; Adorno 1999: 126). Para Benjamin, el arte de masa podía ser portador de un núcleo emancipador, contrapunto y compensación dialéctica de la decadencia del aura; para Adorno sólo podía tragar definitivamente toda creación en la reificación universal. La sistematización teórica de Benjamin revelaba huellas de múltiples influencias: el teatro épico de Brecht, el constructivismo soviético (al que había sido introducido por Asja Lacis), sin olvidar la reflexión de Kracauer sobre el “ornamento de la masa”; la crítica de Adorno llevaba el sello evidente de un cierto conservadurismo estético y de un profundo pesimismo cultural. Unos años antes de su muerte, Adorno no dudará en presentar el ensayo de Benjamin de 1936, en términos psicoanalíticos, como “una identificación con el agresor” (Adorno 1999: 56).

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica contribuirá a inspirar dos ensayos de Adorno, el primero sobre el jazz y el segundo sobre el “carácter fetichista de la música”, aparecidos respectivamente en 1936 y en 1938 en la revista de la Escuela de Francfort. Como le escribía a Benjamin, él tenía a los pretendidos “elementos progresistas” del jazz como una fachada que en realidad escondía “algo profundamente reaccionario” (Adorno y Benjamin: 175; Adorno 1999: 129-130). En su ensayo, la esencia del jazz era llevada a eso que Horkheimer denominaba, en la misma época, la “revuelta de la naturaleza” vehiculada por el

fascismo, es decir, una violencia regresiva susceptible de reforzar las cadenas de la dominación (Horkheimer: 101-135). Derivado de las masas prisioneras de la sociedad alienada, el jazz se limitaba a despertar el potencial destructor de la racionalidad instrumental. La "excitación monótona" del jazz a su manera de ver daba cuenta de "la fusión del gesto de la revuelta con la desesperación de una obediencia ciega" poniendo al día así su componente "sadomasoquista" (Adorno 1982: 74-108). Los ritmos sincopados le recordaban la escansión regular de una marcha militar, lo que hacía del jazz una expresión perfecta del totalitarismo inherente a la sociedad de masas. En su ensayo sobre el "carácter fetichista de la música", llegaba a comparar a los directores de orquesta americanos de música ligera (*band leaders*) con los *Führer* fascistas (Adorno 2001: 46-47). Su análisis de la música de masa, donde él reformulaba la idea de la decadencia del aura en términos de "regresión de la escucha", terminaba con una condena inapelable: esta forma de arte era la expresión más acabada del masoquismo de la escucha, de la alienación generalizada (el "sacrificio de sí") y de la identificación con la autoridad (Adorno 2001: 73). Como lo indican claramente sus escritos posteriores, la respuesta a la decadencia del aura no era, según Adorno, la estética brechtiana sino la música atonal de Schönberg. Esta música, recalcaba, no quería ser "decorativa" sino "verdadera", eligiendo el abandono de las consonancias armónicas a fin de alcanzar la expresión auténtica de un tormento interior, de la inquietud y de la angustia de los hombres frente a la violencia del mundo reificado (Adorno 1962). En una carta de 1936, Adorno presentaba a Viena como su "segunda patria", al mismo título que París para Benjamin (Adorno y Benjamin: 209): uno tenía su mirada vuelta hacia la capital de las revoluciones del siglo XIX, el otro sobre el epicentro de la crisis del mundo burgués moderno y de una puesta en cuestión de la identidad del sujeto.

A partir de una misma constatación –el nacimiento de un arte sin aura en el capitalismo moderno–, Benjamin y Adorno sacaban conclusiones opuestas: el primero proponía la *politización del arte*, que se había vuelto posible por sus nuevas bases técnicas, como respuesta necesaria a la *estetización de la política* practicada por el fascismo (Benjamin 2000a: III, 316);[11] el segundo no veía otra solución más que el repliegue en una suerte de romanticismo conservador y resignado, acantonado en una crítica puramente contemplativa. ¿Cómo explicar entonces la carta de Benjamin en la que da parte a su amigo, luego de haber leído su ensayo sobre el jazz, de una "comunicación íntima, profunda y espontánea de nuestros pensamientos" (Adorno y Benjamin: 190) (no obstante matizada durante sus conversaciones en 1936 en París)? (Adorno y Benjamin: 435). Ciertamente se podría invocar el desconocimiento del jazz de parte del exiliado de París, sin embargo posiblemente los móviles de su actitud están ligados más al contexto: el "miedo" de Benjamin frente a los hombres de los que depende, las "relaciones envenenadas" entre los emigrados y la parte de disimulación, más o menos consciente, que esto implica. En sus cartas, Benjamin no osa más criticar a Adorno.

***

En la primavera de 1938, poco después de su llegada a Nueva York, Adorno encuentra a Scholem, de paso por América para efectuar unas investigaciones y dar una serie de conferencias. Este encuentro muy cordial con el gran amigo de Benjamin fue objeto de una larga carta que dio a Adorno la oportunidad de hacer una puntualización notable sobre la relación diferente que mantenían con la teología sus dos interlocutores, tema sobre el que ya había sido tratado entre ellos en ocasión de

[11] Si el fascismo ofrecía a las masas una "representación mimética", el comunismo debía volverse el instrumento de su acción política (ver sobre el tema las observaciones esenciales de Esther Leslie, *Walter Benjamin. Overpowering Conformism*. Londres: Pluto Press, 2000).

una conversación precedente que tuvo lugar en San Remo. Al método de Scholem, que trataba simplemente de "salvar la teología" de una manera extrañamente "romántica", él oponía el de Benjamin, que se esforzaba por "movilizar la fuerza de la experiencia teológica, anónimamente, en el seno de lo profano (*die Kraft der theologischen Erfahrung anonym in der Profanität mobil zu machen*)" (Adorno y Benjamin: 324). Este método, escribía, se acercaba al suyo y también se alejaba del materialismo ortodoxo de Brecht, evocado por una fugaz alusión a la "piedra filosofal y escollo viviente en Dinamarca" (Adorno y Benjamin: 324). Él reafirmará este juicio en 1950, en un artículo donde presenta el proyecto de Benjamin como una tentativa de introducir la mística judía en la *Aufklärung*. Benjamin no buscaba ninguna trascendencia, pero interpretaba la literatura profana como si se tratara de textos sagrados y quería preservar la herencia teológica por medio de una "profanación radical" (Adorno 1999: 14). Este juicio particularmente penetrante indica que Adorno había captado las líneas generales del modo de pensar de Benjamin. A diferencia de Brecht, que expresará su admiración hacia un soberbio manifiesto revolucionario como las tesis "sobre el concepto de historia" lamentando su envoltorio místico, y de Scholem, que consideraba el pensamiento de su amigo como esencialmente "metafísico" reprochándole su "disfraz materialista" (Brecht: 15; Scholem 1995: 53), Adorno había comprendido, incluso antes de la redacción de ese texto, que Benjamin era un marxista y un teólogo a la vez. Política y religión, marxismo y mesianismo judío coexistían en su pensamiento sin disolverse jamás. Innumerables serán los exégetas de sus tesis sobre la historia, que, tan pronto en el linaje religioso de Scholem, como en el linaje racionalista de Brecht, decretarán el fracaso de esta tentativa de injertar el marxismo en la teología judía o viceversa. Benjamin, podríamos replicar siguiendo a Michael Löwy, nunca quiso "teologizar" el marxismo

ni "secularizar" el mesianismo judío en el materialismo histórico. Él los interpretaba como dos fuerzas complementarias: "Lo religioso y lo político tienen en Benjamin una relación de reversibilidad recíproca, de traducción mutua, que escapa a toda reducción unilateral: en un sistema de vasos comunicantes, el fluido está necesariamente presente en todas las ramas simultáneamente" (Löwy 2001: 179).

Esta articulación original de lo religioso y de lo profano, de lo mesiánico y de lo secular, desemboca finalmente en Benjamin en una nueva visión de la historia y de la revolución. En sus tesis de 1940 –que hará llegar milagrosamente a Adorno por medio de Hannah Arendt, y que el primero publicará dos años más tarde, en Nueva York, en un cuaderno del Instituto de Investigaciones Sociales– esta nueva visión de la historia toma rasgos sombríos y apocalípticos. La más famosa, la novena, ubica a la historia bajo la mirada espantada de un Ángel, empujado hacia el cielo por una tempestad, e identifica el progreso con una cadena ininterrumpida de derrotas de los oprimidos. Sobre todo esta "imagen de pensamiento" es la que Adorno y Horkheimer adoptan en *La dialectique de la Raison*, su *opus magnum* de los años de guerra, interpretándola de manera bastante restrictiva.[12] Pero para Benjamin la historia no se reduce a este temible cortejo de vencedores celebrado por los cronistas del tiempo lineal, homogéneo y vacío del progreso; ella lleva también la memoria de los vencidos, el recuerdo de las derrotas padecidas y la promesa de una redención futura. Esta promesa se sitúa en el porvenir donde, según la tradición judía, "cada segundo es la puerta estrecha por la que pudiese entrar el Mesías" (Benjamin 2000a: III, 443). A la aproximación historicista del pasado, él opone una visión mesiánica de la revolución: el advenimiento de una era nueva que, rompiendo este encadenamiento de derrotas, interrumpe el curso de la historia. En lugar de "hacer avanzar" la historia en

[12] "El ángel con espada de fuego, que echa a los hombres del paraíso y los empuja en el camino del progreso técnico, es él mismo el símbolo de ese progreso" (Adorno y Horkheimer: 189).

su camino, la revolución debe "detenerla". A diferencia de Marx, que definía las revoluciones como las "locomotoras de la historia", Benjamin las interpreta como el "freno de alarma" que puede detener la carrera del tren hacia la catástrofe, una catástrofe eternamente renovada (Benjamin 1978: 206; cfr. también Benjamin 1991: I, 3, 1232). Es allí, en esa ruptura repentina del tiempo histórico, que hace entrar en juego al mesianismo, una fuerza redentora que no apunta al cumplimiento sino a la *salida* de la historia. Para Benjamin, las revoluciones sacian también una necesidad de memoria. Escribe, a propósito de las revoluciones del siglo XIX, que ellas portaban "imágenes de deseo" (*Wunschbilder*) que remitían a un pasado ancestral:

> A la forma del nuevo medio de producción, que en principio queda dominado por la forma antigua (Marx), corresponden en las conciencias colectivas imágenes en las que se entremezclan lo nuevo y lo antiguo. Estas imágenes cristalizan deseos […]. En el sueño en que cada época se imagina a la que sigue, ésta aparece mezclada con elementos venidos de la historia primitiva, es decir de una sociedad sin clases. Depositadas en el inconsciente colectivo, las experiencias de esta sociedad se conjugan con las realidades nuevas para dar nacimiento a la utopía, cuya huella se encuentra en mil figuras de la vida, tanto en los edificios durables como en las modas pasajeras". (Benjamin 2000a: III, 47-48)

La rememoración engendra aquí una tensión utópica que, polarizada con el mesianismo y el surrealismo en un mismo *campo magnético* (Abensour: 247), da forma al materialismo histórico de Benjamin.

Si Adorno había captado la articulación de las fuentes inspiradoras del pensamiento de Benjamin, estaba lejos de aceptar sus miras revolucionarias. Para Benjamin, fiel en esto a Lukács y a Korsch, "el sujeto del conocimiento histórico es la clase combatiente, la clase oprimida misma" (Benjamin 2000a: III, 437). Para Adorno en cambio, esta postura sólo revelaba la influencia perniciosa de Brecht sobre el pensamiento de su amigo. En cuanto a él, Adorno se acantonaba en un marxismo

estético profundamente extraño, si no hostil, a toda idea de lucha de clases. En el concepto marxista de proletariado él no veía más que un *deus ex machina* abstracto y desconcertante, que afloraba con demasiada frecuencia en el ensayo de Benjamin sobre *Paris, capitale du XIXème siècle* y del que había que desembarazarse lo más pronto posible –"es aquí, precisamente aquí, el momento de decir '¡stop!' ", le escribía el 20 de mayo de 1935 (Adorno y Benjamin: 112; Adorno 1999: 103)–, con riesgo de renunciar definitivamente a toda posibilidad de colaboración con el Instituto. En el fondo, Adorno rechazaba *a priori* toda hipótesis de compromiso político, mientras que Benjamin denunciaba como estéril e impotente una crítica del capitalismo limitada a la esfera estética. En la conclusión de su ensayo más brechtiano –"El autor como productor", texto que no osó enviar a Adorno– él escribía que la lucha final no opondría al capitalismo con el "espíritu", como un combate entre esencias metafísicas, sino al capitalismo con el proletariado en tanto fuerzas sociales (Benjamin 2000a: *Essais sur Bertolt Brecht*).

Quizás con ayuda de esta articulación original e inclasificable entre comunismo y teología, entre revolución y mesianismo, Benjamin se esforzaba por escapar a los callejones sin salida en los que se encerraban las versiones del marxismo que lo rodeaban: el estalinismo, el evolucionismo socialdemócrata y el reduccionismo estético (Hering: 180). Escudado en esta última postura, Adorno permanecerá siempre impermeable a toda tentación de dar una traducción política a su teoría crítica. La raíz del desacuerdo esbozada en su correspondencia con Benjamin es en el fondo la misma que la del conflicto que lo opondrá, en los años sesenta, al movimiento estudiantil alemán. Herbert Marcuse, a quien debemos una lectura de otro modo más radical de

las tesis de Benjamin "Sobre el concepto de historia", no dudará en reprochar a Adorno su actitud conformista y conservadora (Marcuse: 23-27).[13]

El diálogo iniciado en 1923, justo después del período turbio y caótico en el que había nacido la república de Weimar, se interrumpe trágicamente en septiembre de 1940, en Port-Bou, en el comienzo de otro giro catastrófico de la historia. Adorno es a quien Benjamin dirigió, en francés, sus últimas palabras, cuando se encontraba de ahora en más en una "situación sin salida" (Adorno y Benjamin: 445). Ellas eran el testimonio último de una amistad consolidada en el curso de un debate que debía quedar inacabado. Estas cartas permanecen como el epitafio de una época entre las más ricas y sombrías a la vez de la cultura europea, cuando era medianoche en el siglo.

* * *

Este capítulo apareció primero como introducción a la *Correspondance Adorno-Benjamin 1928-1940*. París: La Fabrique, 2002. Expurgada de la segunda edición, ha sido "salvado" por *Lignes*, que lo publicó en su número 11 de mayo de 2003, dedicado a Adorno y Benjamin, precedido de la nota liminar reproducida a continuación (una edición alemana apareció en 2004 en el libro colectivo bajo la dirección de Elfi Müller, *Fluchtlinien des Exils* (Unrast, Münster)).

Este texto ya apareció como "Presentación" de la edición francesa de la correspondencia entre Theodor W. Adorno y Walter Benjamin (París: La Fabrique, 2002). El editor francés no se dio cuenta de que, según las cláusulas exactas del

[13] Ver la correspondencia entre Adorno y Marcuse en *New Left Review*, 233 (1999), precedida por una excelente introducción de Esther Leslie (118-136). A Adorno, que calificaba el movimiento estudiantil de "fascismo de izquierda", con una expresión que Marcuse consideraba como una "contradicción en los términos", este último respondía que "su" causa era mejor defendida por los estudiantes que por la policía. Pero la actitud de Adorno era, en el fondo, siempre la misma. Eran las circunstancias que, en esta ocasión, lo habían obligado a tomar una posición política, revelando así su hostilidad a toda contestación radical del capitalismo.

contrato, ningún texto podría ser agregado a los de la edición original sin el previo acuerdo de los detentadores de los derechos, es decir la editorial Suhrkamp de Francfort del Meno. Algunos meses después de la aparición del libro, esta última, muy probablemente inspirada por los Archivos Adorno, expresó su descontento, junto a una amenaza de recurrir a las vías legales. La Fabrique se ha visto obligada a detener la circulación de su libro y a reeditarlo sin la presentación incriminada. Aparentemente, los derechohabientes alemanes no toleran que ni una sola línea de Adorno sea publicada acompañada de una apreciación crítica. Va de suyo que, del otro lado de su fundamento jurídico, semejante actitud se traduce como una forma de censura. Quiero agradecer a Michel Surya que ha querido acoger en Lignes *este texto "prohibido". Es una bella manera de rendir homenaje a dos escritores que eligieron, en su época, ejercer su derecho a la crítica contra toda prohibición oficial.*

BIBLIOGRAFÍA

ABENSOUR, Miguel. "Walter Benjamin entre mélancolie et révolution. Passages-Blanqui", en H. Wismann (éd.). *Walter Benjamin et Paris*. París: Cerf, 1986.

ADORNO, Theodor W. "Types and Syndromes", en Th. W. Adorno, E. Frenkel-Brunswik, D. J. Levinson, R. Nevitt Sanford (eds.) *The Authoritarian Personality*. Nueva York: Harper & Row, 1950.

ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. París: Gallimard, 1962.

ADORNO, Theodor W. "Über Jazz", en *Musikalische Schriften IV*. Francfort/M.: Suhrkamp, 1982.

ADORNO, Theodor W. "Le surréalisme. Une étude rétrospec-tive", en *Notes sur la littérature*. París: Flammarion, 1984.

ADORNO, Theodor W. "Aldous Huxley et l'utopie", en *Prismes*. París: Payot, 1986.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. París: Payot, 1991.

ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard. Construction de l'esthétique*. París: Payot, 1995.

ADORNO, Theodor W. "Benjamin, l'épistolier", *Sur Walter Benjamin*. París: Alia, 1999.

ADORNO, Theodor W. *Le caractère fétiche de la musique*. París: Allia, 2001.

ADORNO, Theodor W. y Walter BENJAMIN. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER. *La dialectique de la raison*. París: Gallimard, 1974.
ARENDT, Hannah. "Walter Benjamin 1892-1940", en *Vies politiques*. París: Gallimard, 1974.
BENJAMIN, Walter. *Essays sur Bertolt Brecht*. París: Maspero, 1969.
BENJAMIN, Walter. *Sens unique*. París: Maurice Nadeau, 1978.
BENJAMIN, Walter. *Correspondance*. París: Aubier-Montaigne, 1979.
BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. París: Payot, 1983.
BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*. París: Flammarion, 1985.
BENJAMIN, Walter. "Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus", *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987, III.
BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du XIXème siècle. Le livre des Passages*. París: Cerf, 1989.
BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, 1991, VI.
BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*. París: Folio-Gallimard, 2000a.
BENJAMIN, Walter. *Je déballe ma bibliothèque*. París: Rivages, 2000b.
BENSAÏD, Daniel. *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*. París: Plon, 1990.
BRECHT, Bertolt. *Journal de travail*. París: L'Arche, 1976.
BRODERSEN, Momme. *Walter Benjamin. A Biography*. London: Verso, 1996.
BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Nueva York: Free Press, 1977.
CLAUSSEN, Detlev. *Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie*. Frankfurt: Fischer, 2003.
HERING, Christoph. *Die Rekonstruktion der Revolution. Walter Benjamins messianischer Materialismus in den Thesen "Über den Begriff der Geschichte*". Francfort/M: Lang, 1983.
HOLLIER, Denis (ed.). *Le Collège de Sociologie 1937-1939*. París: Folio-Gallimard, 1995.
HORKHEIMER, Max. *Éclipse de la raison*. París: Payot, 1974.
JAY, Martin. *L'imagination dialectique. Histoire de l'École de Francfort 1923-1950*. París: Payot, 1977.
JAY, Martin. *Adorno*. Londres: Fontana, 1984.
JAY, Martin. "Adorno in America", en *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.
JAY, Martin. "The Ungrateful Dead", en *Salmagundi*. 123 (1999).
LÖWENTHAL, Leo. "Erinnerung an Theodor W. Adorno", en *Schriften 4. Judaica, Vorträge, Briefe*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984.
LÖWY, Michael. "Walter Benjamin et le surréalisme. Histoire d'un enchantement révolutionnaire", en *L'Étoile du matin*. París: Syllepse, 2000.
LÖWY, Michael. *Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire*". París: Presses Universitaires de France, 2001.
LUNN, Eugene. "Benjamin and Adorno", *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*. London: Verso, 1985, III, 149-279.
MARCUSE, Herbert. "Revolution und Kritik der Gewalt", en P. Bulthaup (ed.). *Materialen zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte*". Francfort/M: Suhrkamp, 1975.
MEYER, Hans. *Walter Benjamin. Réflexions sur un contemporain*. París: Le Promeneur, 1995.
MONNIER, Adrienne. "Benjamin", en *Rue de l'Odéon*. París: Albin Michel, 1960.

MÜLLER-DOOHM, Stefan. *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

PEUKERT, Detlev. *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.

ROCHLITZ, Rainer. "Le meilleur disciple de Walter Benjamin", en *Critique*, 593 (1996).

SCHEIBLE, Hartmut. *Theodor W. Adorno*. Hamburgo: Rowohlt, 1989.

SCHEURMANN, Ingrid. "Un Allemand en France. L'exil de Walter Benjamin 1933-1940", en Ingrid y Conrad Scheurmann (eds.) *Pour Walter Benjamin*. Bonn: AsKI, Inter Nationes, 1994.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*. París: Calmann Lévy, 1981.

SCHOLEM, Gershom. *Benjamin et son ange*. París: Rivages, 1995.

SCHOLEM, Gershom y Walter BENJAMIN. *Briefwechsel 1933-1940*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.

SIMMEL, Georg. "Exkursus über dem Fremdem". Munich: Dunker & Humboldt, 1922.

TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*. París: La Découverte, 1994.

TRAVERSO, Enzo. "Les juifs et la culture allemande. Le problème des générations intellectuelles", en *Revue germanique internationale*, 5 (1996): 15-30.

TRAVERSO, Enzo. *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. París: Cerf, 1997.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Une biographie*. París: Cerf, 1988.

WIGGERSHAUS, Rolf. *L'École de Francfort. Histoire, développement, signification*. París: Presses Universitaires de France, 1993.

WOLIN, Richard. "The Adorno-Benjamin Dispute", *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*. Berkeley: University of California Press, 1994, cap. 6, 163-212.

Nietzsche y Benjamin: hombres del extranjero[14]

IRVING WOHLFARTH

Traducción de Natalia Pérez y Ernesto Priego

> *[El] pasado es considerado críticamente, el cuchillo es llevado hasta sus raíces, todas las "piedades" cruelmente rechazadas. El proceso es siempre peligroso –peligroso, esto es, para la vida misma; y los hombres y los tiempos que sirven a la vida al juzgar y aniquilar el pasado son siempre peligrosos y están en peligro. En tanto que somos el resultado de generaciones pasadas, también somos el resultado de sus aberraciones, pasiones, errores y aun sus crímenes; es imposible separarse completamente de esta cadena. Aunque condenamos estas aberraciones y creemos que hemos escapado, no podemos evadir el hecho de que surgimos de éstas. En el mejor de los casos, el resultado es un antagonismo entre nuestra naturaleza innata y heredada y nuestro conocimiento y, tal vez, también la lucha de una disciplina nueva y severa contra nuestra educación y naturaleza incrustadas; implantamos nuevos hábitos, un nuevo instinto, una nueva naturaleza, para que la primera se marchite. Es un intento a posteriori de darnos un pasado del cual nos hubiera gustado surgir, en contra de aquél del que surgimos. Esto siempre es una tarea peligrosa, ya que es muy difícil encontrar*

[14] Las páginas siguientes son parte de una obra mayor, en proceso, que toma como punto de partida la observación de Gershom Scholem donde señala que había dos pensadores modernos inevitables con los que a pesar de todo Walter Benjamin evitó lidiar: Freud y Nietzsche. Estas páginas siguen la problemática desarrollada en mi libro *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán* sobre la investigación de las extrañas interrelaciones que se dan entre un judío y un "extraño" no judío.

el límite de la negación del pasado y nuestra segunda naturaleza es generalmente más débil que la primera [...]. La consolidación es el conocimiento de que nuestra "primera naturaleza" alguna vez fue una segunda y que cada "segunda naturaleza" dominante se convierte en primera.

FRIEDRICH NIETZSCHE, Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida

Se podría aplicar a las *Tesis de filosofía de la historia* de Benjamin el subtítulo que él dio a su ensayo sobre el surrealismo: "el último retrato de la inteligencia europea" (Benjamin 1979: 225). Para 1940, la intuición de Nietzsche de que ya era hora –de hecho, la hora decisiva (*die höchsteZeit*)– había adquirido una urgencia sin precedentes. Los ojos bien abiertos del ángel de la historia parecen el gran angular de una "cámara de tiempo retardado" (Bejamin 1968: 263). La fotografía que toma representa una "enorme abreviatura" (265) de la historia mundial. Sólo alguien cuya existencia está a punto de ser abreviada por una catástrofe que se acerca puede tomarla desde este ángulo. "Sus gestos de terror", escribió Benjamin sobre Kafka en 1938, "se benefician de este maravilloso *margen (Spielraum)* que la catástrofe no permitirá" (146). Así es también el encogimiento del tiempo y del espacio desde el cual están escritas las *Tesis* de Benjamin: su "postscriptum conclusivo y no científico", para tomar prestado otro título, esta vez de Kierkegaard. Las *Tesis* son, escribe Benjamin, "reducidas en más de un sentido" (Benjamin 1973: 1226). La catástrofe ha dictado tal reducción. Las *Tesis* responden "reduciendo" la catástrofe. El horror petrificante que se vuelve a reflejar en los ojos paralizados del ángel es apotropaico. Las *Tesis* transfijan, abrevian, disparan a la catástrofe.

Un efecto de espejo similar se puede ver en relación con la carta de Benjamin de 1938 sobre Kafka. La "imagen" que da de él es, concluye Benjamin,

"peligrosamente condensada" (*dieses auf gefärliche Weise perpsektivish verkürzte Bild*, Benjamin 1968: 148). La descripción de Benjamin es, de esta manera, tan elíptica como dice que es la propia perspectiva de Kafka. Scholem usará una metáfora análoga cuando, a su vez, resuma la relación de Benjamin con el judaísmo como "asintótica" (Scholem 1976: 197). Lo que estos dos conceptos –"elipsis" y "asintótica"– circunscriben es la combinada cercanía y distancia de dos judíos modernos cara a cara en la tradición judía.

Tan cerca y a la vez tan lejos…[15], esta fórmula no resume solamente la relación de Kafka y Benjamin con el judaísmo, sino también la relación de sus lectores con ellos. Vista desde *nuestra* perspectiva condensada, *ellos* ahora están en el lugar de un judaísmo que está desapareciendo. Al entrar en esa tradición, la habrían –pero sólo en retrospectiva– alcanzado finalmente.

"Lo que quiere ser atrapado mientras pasa volando", escribe Benjamin en su carta sobre Kafka, "estas son las cosas que están destinadas para los oídos de nadie" (Benjamin 1968: 147). Uno recuerda ahora la propia alusión de Kafka a la orilla que desaparece del manto de rezo judío. El jorobadito de Benjamin, que representa la teología judía, no es menos elusivo. La tradición judía es, sugiere esta figura, tan reducida como irreductible. "No mucho –probablemente lo esencial", fue la respuesta irónica de Freud a la pregunta de qué ataba todavía a un judío no religioso, no sionista como él, al judaísmo. Entre estos lazos intangibles contaba su distancia de la "mayoría compacta" (Freud: 51-2).

Sin embargo, Kafka, Freud y Benjamin, miembros marginales de una cultura minoritaria, nunca dudaron de su judaísmo. Pero no lo convirtieron en una "*Erlebnis*

[15] Esta paradoja espacio temporal es central para la definición que hace Benjamin del "aura" como la "aparición única de una distancia por más cerca que pueda estar" (Benjamin 1968: 224). Por ejemplo, el aura de lo mesiánico: "la traducción constantemente pone a prueba el crecimiento espectral de las lenguas: ¿qué tan alejada está su dimensión oculta de la revelación, qué tan presente puede volverse a través del conocimiento de esta distancia?" (74-75).

judía" neorromántica sino, en oposición, en una *Erfahrung*[16] [vivencia] [guía de toda experiencia] (cfr., sobre esta distinción, Benjamin 1968: 158-159). Tampoco fueron tentados por la charada asimilacionista (o, en la terminología de Arendt, *parvenu*) –es decir, la idea de asumir una *germanidad* en la que, en palabras de Nietzsche, a cualquiera le hubiera gustado nacer. Dada su situación, tal identificación con la mayoría (o, en palabras de Anna Freud, con el "agresor") sólo pudo significar vergüenza y odio a sí mismo. En cambio, buscaron heredar de diversas formas su no-herencia. Tan apartados como estaban estos "hombres del extranjero" de sus orígenes, su judaísmo era, para ellos, "autoevidente" (Cfr. Benjamin 1973: 839). Era a su vez indestructible y destructivo. No sin similitudes con "el carácter destructivo" de Benjamin, "ellos se encontraron en las primeras filas de los tradicionalistas", legando situaciones "haciéndolas practicables y, de esta manera, liquidándolas" (Benjamin 1979: 158).

Nietzsche, por otro lado, nació dentro de una cultura dominante con la que tenía una relación bélica, incluso crucificada. A Benjamin y los otros intelectuales judeoalemanes se les *negaban* puestos como maestros en las universidades alemanas. Nietzsche, por su parte, *renunció* a su puesto de profesor en Basilea (aunque no antes de que le hubieran negado un puesto de filosofía). *Ambos* pertenecen a los márgenes de una minoría excluida a la cual deben una alianza cuestionadora, pero incuestionada. *Él* vigorosamente se excluía de la mayoría en la que había nacido. Ellos pertenecen a una línea de "parias" judíos o de "judíos no judíos" (Cfr. Arendt 1978 y Deutscher 1968: 26-41) nacidos de una interacción productiva entre el judaísmo y la Ilustración. Nietzsche es un anticristo cristiano en desacuerdo con su genealogía completa –la metafísica occidental, la cultura alemana, la Ilustración– y

peligrosamente tentado a darse orígenes en los cuales le hubiera gustado nacer: “Dionisio contra el crucificado” (Nietzsche 1996a, “Por qué soy un destino”).

Ahí está la diferencia entre las respectivas relaciones de Nietzsche y Benjamin con la teología. Donde la carta de Benjamin sobre Kafka habla de los “eventos devastadores” que han ocurrido en la tradición teológica, Nietzsche argumenta que “nosotros”, colectiva y personalmente, hemos asesinado a Dios (Nietzsche 1996a, sección 125). Ésta es una acusación demasiado evocativa de la vieja creencia cristiana de que los judíos asesinaron a Cristo para ser aceptables a los oídos judíos (con la excepción, acaso del escenario histórico-mundial, del repetido parricidio colectivo propuesto por Freud en *Totem y tabú*). Como el desafiante título *Ecce Homo* admite y niega, el problema de Nietzsche es que el cristianismo todavía le pesa demasiado; él está aún demasiado involucrado, el cristianismo es todavía demasiado cerrado. Las parábolas de Zaratustra tenían la intención de parodiar al límite de su sistematicidad a la Biblia luterana. Benjamin y Kafka se encontraron en una situación completamente diferente. Como documenta su *Carta al padre*, Kafka se confronta con una falta, no con un exceso de transmisión. Es cierto que Benjamin se describe, en una ocasión, como “saturado” por la teología (Benjamin 1982: 588), pero la pregunta sigue siendo por qué medios misteriosos, tanto él como Kafka pudieron recibir tanta teología como lo hicieron.[17]

El peligro de Nietzsche, en pocas palabras, no es el de Benjamin. Más bien se parece al peligro “crítico” contra el cual él mismo nos alerta –el hecho de cortar las propias raíces de una manera demasiado “radical”.[18] Esta advertencia que emite en

---

[17] Cfr., sobre la herencia cabalística de Kafka, la última parte de *Zehn unhistorische satze uber Kabbala* de Gershom Scholem (1970: 271).

[18] Tal “radicalismo” puede contrastarse con el uso que hace Benjamin del término matemático redizieren en conexión con el “carácter destructivo” (Benjamin 1972: 397). Su *Radizierung* no es una separación del ser de sus raíces sino una reducción del ser a su raíz esencial, acaso cabalística. Sin

Los usos y abusos de la historia contra el potencial autodestructivo inherente a una relación atrevidamente crítica con el pasado –especialmente el propio–, es parte de un argumento más amplio que define el "uso" correcto de la historia en términos del juego mutuo entre tres tipos de historiografía ampliamente divergentes y, por lo tanto, mutuamente correctivos: la "crítica", la "monumental" y la "anticuaria". Todas sirven a la vida, asevera Nietzsche, pero también dejan de hacerlo si se les permite correr incontrolablemente, sin vigilarse una a la otra. Lo saludable entonces, radica en el balance entre todas.

¿Y qué sucede, comparado con este modelo, con el uso de la historia practicado por Nietzsche? ¿Dónde, de manera más específica, establece el "límite" de su propia "negación del pasado"? *El uso y el abuso de la historia* responde contraponiendo un sentido anticuario de las raíces locales y un sentido monumental de heroísmos pasados contra un enfoque puramente "crítico" de la historia. ¿Pero qué pasa con los escritos subsecuentes de Nietzsche? ¿Se propondrá o no la tarea de desenterrarse él mismo, a la manera del Barón Münchhausen, de la civilización occidental? ¿No será que esta misión "monumental" corre los mismos riesgos que el impulso demasiado "crítico" –el de la idea de atacar las raíces de nuestra propia existencia? Nietzsche dirá, sin duda, estar del lado de un vital "sí" acrítico y más profundo que cualquier "no" crítico. Sin embargo, tal afirmación sin precedentes involucra un grado de auto-negación sin precedentes –específicamente, la "superación" de la condición humana, demasiado humana. Muchas preguntas surgen a partir de este punto. ¿Acaso no es cierto que las advertencias anteriores de Nietzsche sobre los peligros de cortar con nuestras propias raíces pone en cuestión, implícitamente, el proyecto demasiado radical que está en el centro de su filosofía

embargo, esta alternativa es todavía demasiado simple, en tanto que esta última requiere de algo de la primera.

posterior? ¿No es este proyecto, con su "negación" mayoritaria de la metafísica occidental y sus numerosas derivaciones humanistas, tanto más vehemente y abortivo por intentar una separación imposible entre el hombre y sí mismo? ¿No está Nietzsche buscando darse un pasado –en este caso uno Dionisiaco– en el cual le hubiera *gustado* nacer? ¿No fue Zaratustra el primero en hacer variaciones sobre la palabra *Untergang* y describir su proyecto como un acto de cuerda floja? Aspirar a la salud y fuerza supremas de "una segunda naturaleza" destinada a recuperar un estado enterrado original de inocencia y deseo –¿no es esto poner en peligro nuestra vida en el nombre de la vida? Esa segunda naturaleza, ¿no resultará, inevitablemente, "más débil" que la primera? ¿Qué clase de "consuelo" es entonces el que una primera naturaleza siempre haya empezado como una segunda? Infinita consolación (haciendo referencia a la respuesta de Kafka a otra pregunta), pero no para humanos demasiado humanos.

Hay, en pocas palabras, un mundo de diferencia entre el *Pathos der Distanz* de Nietzsche y la cualidad nominalmente similar que Scholem encontró en Kafka, Benjamin y Freud. El encuentro entre estos diferentes tipos de *Männeraus der Fremde* [Hombres del extranjero], cuando y si es que ocurre, es en sí mismo un encuentro a distancia. Zaratustra está mucho más cerca de *otro* tipo de "hombre del extranjero": el dandy baudelairiano. Este *décadent* consumado es demasiado diametralmente opuesto al superhombre para no ser su doble. El primero sobrevive heroicamente el final de una civilización decadente: el otro inaugura su renacimiento. La continuidad entre los dos yace en su distancia compartida de la humanidad. Esta distancia, aunque incitada por el *habitus* de la clase dominante, no es algo dado socialmente sino, más bien, una cuestión de "espíritu" (Nietzsche) y "mente" (Baudelaire), una "gimnasia" de la "voluntad" (Baudelaire), una "voluntad de poderío" (Nietzsche). "Ir más allá de uno mismo" en un sentido extramoral, escribe

Nietzsche, crea una "distancia más misteriosa" cara a cara con uno mismo (cfr. Nietzsche 1975). El dandy y el superhombre son, en pocas palabras, aristócratas imaginarios muy alejados de todas las formas literales de la aristocracia.

Los *Männeraus der Fremde* de Scholem y los "parias" de Arendt, por otro lado, son hombres de abajo, y cuando vienen de la alta burguesía, como en el caso de Benjamin, se liberan de su mentalidad. Son "extranjeros" en el sentido de Simmel, extranjeros interiores cara a cara con la sociedad en general; extranjeros interiores, también, en relación con su propia cultura minoritaria: en pocas palabras, los "parias" tanto de la cultura dominante como de su propia "gente paria", en el sentido que Arendt y Weber respectivamente le dieron a estos términos. De esta manera, también su *pathos* nace de una redoblada interioridad, de una distancia "más misteriosa" –una distancia que de la misma manera surge de su situación sociohistórica marginal, sin que sea su consecuencia automática. Sin embargo, aquí se acaba la similitud. El *pathos* de Nietzsche y Baudelaire tiene orígenes completamente diferentes. Surge de una interacción entre la (contra) cultura romántica europea y la cultura dominante (o la "incultura" como la llamaba Nietzsche), entre la modernidad cultural e histórica, y la literatura y la vida. Como el *étranger* de Baudelaire (cfr. "El extranjero" en Baudelaire 2003), Nietzsche se ve a sí mismo como un extranjero radical sin afiliación. Al hablar sólo con sus animales, sus discípulos, unas cuantas almas necesitadas y una progenie nonata, el *alter ego* mítico que crea para sí mismo con la persona de Zaratustra está alejado de prácticamente toda la comunidad excepto de los otros faros que él saluda de una montaña a otra. En contraste, los parias judíos descritos por Arendt hablan típicamente en nombre de una humanidad común.

Una brecha insalvable parecería existir entre las respectivas situaciones de Nietzsche y Benjamin y su concomitante sentido de la vida; uno trágico y dionisiaco,

el otro mesiánico y marxista. Pero sus escritos constantemente crean puentes suspendidos a lo largo de la brecha. Extranjeros entre ellos, los dos se concentran en el extrañamiento de su propio potencial. Lo que estos *Männeraus der Fremde* dicen a sus contemporáneos es que ellos también –ellos sobre todo– están *in der Fremde*. Su diagnóstico de esta enorme alienación íntima, histórica y mundial alternadamente excluye e incluye uno al otro. Según el primero, la humanidad debería *realizar* su ideal. Según el otro, el hombre es *"algo que se debe superar*". El autor de las *Tesis* rescata la filosofía de la historia del conformismo y mide la distancia que existe entre la humanidad, el lenguaje y la historia universal. El autor de *Los usos y abusos de la historia* denuncia toda historia universal y toda filosofía de la historia como tontería conformista y sueña con un amanecer muy diferente. La historia desde abajo *versus* la historia desde muy, muy arriba ("seis mil pies más allá del hombre y del tiempo", Nietzsche 1996b, "Así habló Zaratustra"), los esclavos oprimidos *versus* los amos oprimidos, el duelo y la melancolía *versus* la gaya ciencia –las alternativas de Nietzsche y Benjamin frente al otro y frente al orden gobernante divergen y convergen infinitamente. Los encuentros que ambos invitan al lector a organizar entre ellos son cercanos, distantes, intermitentes, precavidos, fugaces e intensos.

Nietzsche iba a procrear una grande y ecléctica prole, que incluye judíos híbridos tan extraños como el *Muskaljudentum* de Max Nordau (cfr. Bourel y Le Rider). Por su parte, Benjamin era demasiado "intempestivo" –y en este sentido era demasiado nietzscheano para ser "nietzscheano". Su relación con Nietzsche tampoco debe ser concebida en términos nietzscheanos –es decir, como la respuesta de una cima a otra en la cordillera de grandes mentes, mentes que eran grandes por ser intempestivas, mentes que marcan la historia del mundo (cfr. Nietzche 1999, secciones 2, 13 y 1983, "Del leer y escribir"). No es por nada que el *Gespräch im*

Gebirge de Paul Celan sustituye una conferencia magistral con un diálogo menos elevado entre Gross y Klein. De la misma manera el autor de las *Tesis* sustituye el ángulo de visión de los "grandes genios" que han "creado" nuestros así llamados "tesoros culturales" (*Kulturgüter*) –las cúspides y los monumentos de Nietzsche– por las "hazañas sin nombre" que han hecho posible tales creaciones (Benjamin 1968: 258).[19] Ningún águila sobrevuela el Parnaso judeoalemán, ni el águila alemana imperial ni la compañera aún más altiva de Zaratustra.

¿Dónde, entonces, se encuentra el terreno común en el que podrán encontrarse Benjamin y Nietzsche? Las relaciones entre alemanes y judíos –establecería Scholem en un famoso artículo– siempre han sido demasiado desiguales para que hubiera ocurrido un verdadero intercambio recíproco (Cfr. Scholem "Jews and Germans", en Scholem 1976: 71-92). Un diálogo imaginario entre Benjamin y Nietzsche –así continuaría, uno puede deducir– sólo podría ponerse en escena cruzando esa división. El hecho de que pueda ponerse en escena es aún más significativo. Las bases yacen en sus respectivas experiencias del exilio. El terreno común entre los dos sería aquél donde habría poco terreno bajo sus pies. De aquí sus extravagantes sueños de comunidad –una comunidad que, lejos de abolir la soledad, la liberaría de la *falsa* alienación.[20]

La única relación legítima entre alemanes y judíos, escribe Benjamin en 1923 a un amigo protestante alemán, son las relaciones secretas. *Noblesse oblige*: "Una complicidad favorable obliga a las *naturalezas* nobles entre los dos pueblos a guardar

[19] En una inversión de perspectivas reveladora, la cadena montañosa de Nietzsche (*Höhenzug*) es sustituida aquí por una procesión triunfal (*Triumphzug*) en donde la cultura aparece como el botín que es arrastrado sobre los cuerpos postrados de los vencidos. Le hace mucha falta al enfoque "monumental" de Nietzsche una perspectiva "crítica" "genealógica". Aún peor, a sus ojos es sinónimo de una resistencia conformista a la grandeza. Sin embargo, este culto a la grandeza crea su propio conformismo, especialmente hacia los débiles y hacia la "chusma". Seducido por su hostilidad irreconciliable hacia los poderes establecidos, Nietzsche desarrolla otra retórica del poder sin sospechar la complicidad potencial entre los dos.

[20] Cfr. las reflexiones nietzscheanas sobre la soledad en su carta a Carla Seligson del 4 de agosto de 1913.

en silencio sus lazos comunes" (Benjamin 1994). Algo burdamente análogo se podría decir del lazo que estamos aquí construyendo entre Nietzsche y Benjamin; ambos muestran una complicidad muchas veces desconcertante con amigos extranjeros del otro campo. El intercambio de despedidas entre Zaratustra, el ermitaño y el jorobado son dos ejemplos puntuales (cfr. Nietzsche 2005, "Prefacio" y "De la redención").

La situación, como la presenta Benjamin en la carta a Rang citada anteriormente, es la de un exilio triple –aquél de los mejores alemanes y judíos del pueblo alemán, como también del "confinamiento solitario" que Alemania insistía en imponerse a sí misma *vis-à-vis* el resto del mundo (Benjamin 1994: 21). En esta situación, el exilio se convierte en el ejecutor literario de una herencia exiliada. En la misma tónica, Benjamin afirma su alianza irrevocable con lo alemán y concibe la emigración. Antes de un decenio se vería obligado a partir, convirtiéndose de esta manera, literalmente, en un "hombre del extranjero". Sin embargo, proseguirá el diálogo silencioso judeoalemán, notablemente, en un libro llamado *Deutsche Menschen,* donde reúne y comenta una serie de cartas escritas por "hombres alemanes" entre 1783 y 1883. Aquí Benjamin actúa como el medio para una confrontación entre lo más y lo menos noble en la historia alemana –una confrontación que es aún más elocuente por ser prácticamente muda. Utilizando aquí también citas y *montages*, rescata del presente nazi –y se dirige de nuevo a él– unos pocos ejemplos preciosos de lo que, en un pasado ya remoto, el humanismo burgués una vez significó. Desde finales del siglo XVIII, Benjamin observa que algunos de los mejores alemanes se han visto obligados a emigrar. Ésta es la tradición –la "tradición de los oprimidos"– que *Deutsche Menschen* renueva. En un momento en que Alemania se había exiliado del resto de la humanidad, ¿cómo combinar –parece preguntar tácitamente el título que escogió Benjamin– el ser "alemán" y el ser

"humano"? Prosiguiendo un silencioso diálogo –así lo sugiere el libro– con una Alemania más noble. Sin embargo, surge un problema en este punto que podría ser resumido por la repetida advertencia de Nietzsche y Zaratustra: "Ante todo, no me confundan con otro" (Nietzsche 1996b, "Prefacio"; cfr. Nietzsche 2005, "De las tarántulas"). Ya que la conocida idea de "la otra Alemania", como aquella de "la emigración interior" también puede servir como coartada para una oculta complicidad con lo peor. En un prefacio no publicado a *Deutsche Menschen*, Benjamin establece que pretender representar "la Alemania secreta" es estar, de hecho, tácitamente de acuerdo con las fuerzas dominantes recientemente instaladas. En su época, esta pretensión fue enarbolada por el círculo alrededor de Stefan George que incluía muchos "nietzscheanos". Una Alemania secreta, continúa Benjamin, existe realmente pero no es la soñada por tales élites protegidas. Es, al contrario, la "labor de ruidosas y brutales fuerzas" que le han negado eficacia pública y la han "reducido al secreto" (cfr. el prefacio inédito a *Deutsche Menschen*, en Benjamin 1972: 945). Es aquí donde se dan "las relaciones secretas" de Benjamin que incluye guiños ocasionales hacia Nietzsche –y no en lo alto de la montaña de Zaratustra donde la resistencia implacable a las fuerzas dominantes se desvanecen en una complicidad potencial con los altos y poderosos. La última carta de *Deutsche Menschen* fue escrita por Franz Overbeck a Nietzsche. Benjamin hace notar que tanto el remitente como el destinatario "se habían expulsado voluntariamente de la Alemania de la Grunderzeit" –el periodo cuando la "burguesía solamente conservaba su posición y ya no el espíritu con el que la había conquistado" (Benjamin 1972: 228 y 15).

Nietzsche había estado entre los primeros en denunciar la oscuridad que sus contemporáneos "a tiempo" habían llamado iluminación –la "tormenta", como la llamaba Benjamin, que "llamamos progreso" (Benjamin 1968: 260). Es aquí, en su

sentido compartido de premura, donde Benjamin y Nietzsche se acercan más. Cada uno está ante un campo de cuerpos mutilados del cual surge un inmenso grito de desesperación.

> Lo que para mis ojos es tan terrible es que encuentre al hombre arruinado y esparcido como sobre un campo de batalla, un matadero. […] Y que todo esto es mi creación y mi esfuerzo, que he de crear y unir en Uno, aquello que es fragmentario y enigmático y espantosa posibilidad. ¡Y cómo podría soportar ser un hombre si el hombre no fuera también poeta y adivino y redentor de la suerte! (Nietzsche 2005, "De la redención").

Sin embargo, aquí también la distancia entre ellos es palpable. Se aprecia mejor mediante una breve incursión en el estudio de Benjamin sobre el *Trauerspiel* barroco alemán.

En un pasaje muy citado, Benjamin propone las siguientes definiciones:

> Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hippocratica de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado (Benjamin 1990: 159).

De esta manera, el símbolo y la alegoría representan dos tropos igualmente legítimos, dos formas complementarias de aprehender el mundo. Así y en principio, no debe preferirse uno por encima del otro. Sin embargo, en realidad, desde la época de Goethe ha existido un prejuicio enorme en contra de la alegoría y a favor del símbolo. Si Benjamin revierte este sesgo es para contrarrestar lo que Gramsci hubiera llamado su hegemonía:

> La filosofía del arte lleva más de un siglo sufriendo bajo el dominio de un usurpador que se hizo con el poder bajo la confusión provocada por el Romanticismo. La estética romántica en su búsqueda (*Buhlen*) de un

> conocimiento deslumbrador (y en definitiva no vinculante) del absoluto, dio carta de naturaleza en las discusiones más elementales de la teoría del arte a un concepto de símbolo que con el genuino no tiene en común más que el nombre (Benjamin 1990: 151).

Contrariamente a las apariencias, la filosofía del arte ha sido la escena de una lucha política amarga. ¿Quién es el "usurpador" que "llegó al poder" en la estética de principios del siglo XIX sino el sistema capitalista disfrazado? De la misma forma que las ideas dominantes de cualquier periodo son, según Marx, aquellas de la clase dominante, la estética moderna predominante es, sugiere aquí Benjamin, el terreno fértil de una ideología –ideología estética– que delega al arte la función de negar, deshacer o transfigurar el daño causado a la vida por el orden social existente. (En esta perspectiva, la tarea del arte sería recoger la aureola perdida –algo que según Baudelaire sólo los malos y ridículos artistas piensan hacer, cfr. "Pérdida de aureola" en Baudelaire 2003 y Wohlfarth 1970). Benjamin señala el "abuso" inflacionario de una figura particular –el símbolo– como el síntoma más revelador de este síndrome y procede a mostrar cómo el culto al símbolo ha llevado a relegar la alegoría al status de un tropo supuestamente "anticuado". Sin embargo, en la esfera de la literatura misma es la alegoría la que ha desplazado al símbolo, no sólo en el *Trauerspiel* alemán del siglo XVII sino, sobre todo, como muestra el trabajo subsecuente de Benjamin sobre Baudelaire, a lo largo de la totalidad del canon literario moderno. De esta forma, la alegoría es tan actual como "intempestiva" (cfr. Benjamin 1972: 2 y 677) –las comillas de este último término nietzscheano son de Benjamin.

Uno casi podría hablar aquí del uso y del abuso del símbolo para la vida. Escoger la palabra *lebenswidrig* en la cita que sigue es una indicación más de que un modificado *pathos* nietzscheano está presente en el veredicto de Benjamin:

> La introducción en la estética de este concepto deformado de símbolo fue una destructiva extravagancia romántica que precedió a la desolación de la moderna crítica de arte (Benjamin 1990: 152).[21]

Aquí existe otra instancia relacionada con tal distorsión. La versión que Benjamin da (en el estudio del *Trauerspiel*) del símbolo "despojado" (*erschlichen*) es comparable con la descripción posterior (en el ensayo sobre Baudelaire) de *Erlebnis* pavoneándose con el atuendo de una *Erfahrung* "prestada" (*erborgt*). En ambos casos, una falsa "extravagancia" está calculada para esconder su verdadera "esterilidad".

El prevaleciente "abuso" del símbolo consiste en transportarlo de su legítimo contexto teológico a la esfera estética, para poder extender mejor un "crepúsculo sentimental", o según la terminología subsecuente de Benjamin, un "aura" espuria, sobre el mundo profano. La alegoría moderna y barroca, por otro lado, contempla un mundo dejado de la mano de Dios y sin aura. En este sentido, el alegorista es, *ex negativo*, más fiel a la concepción auténtica del símbolo que aquellos que usan la palabra en vano. No sucumbe al impulso –"reactivo" en términos de Nietzsche– de recoger el aura perdida. Se podría decir que la alegoría tiene una relación "judía" con la redención, el símbolo, con una redención "cristiana". Hasta este punto, el abuso del símbolo sería básicamente una tentación "cristiana" –o, más adecuadamente, tal vez, la tentación pagana dentro del cristianismo.

¿Dónde se encuentra Zaratustra en relación con este abuso? Indudablemente no sucumbe, por lo menos al principio, a la tentación de "simbolizar" –esto es,

[21] Las oraciones que siguen son relevantes para nuestra discusión: "lo bello, en cuanto creación simbólica, debe formar un todo continuo con lo divino. La noción de la inmanencia ilimitada del mundo ético al mundo de lo bello fue desarrollada por la estética teosófica de los románticos, pero sus fundamentos ya habían sido establecidos desde mucho antes. El Clasicismo presenta una clara tendencia a atribuir la apoteosis de la existencia al individuo cuya perfección no es meramente ética. El único aspecto típicamente romántico es la inserción de este individuo perfecto en una sucesión de hechos que es, sin duda, infinita, pero en todo caso soteriológica, y hasta sagrada"(152). En una nota al pie de página Benjamin se refiere a su estética teosófica como "mesianismo romántico" (Benjamin 1973: 12-13). Lo que está en juego en el mal uso del símbolo es la sustitución de un mesías falso por uno verdadero. El último no conoce ruptura o límite entre el orden profano y el orden mesiánico.

transfigurar la "*facies hippocratica* de la historia" en una "apariencia falsa de la totalidad". Lo que encuentra su mirada, por el contrario, es la imagen de cuerpos destrozados regados por un campo de ruinas. Hasta aquí, ve al mundo a través de los ojos de un alegorista –cuyos objetos privilegiados son, muestra Benjamin, la ruina y el cadáver. Pero Zaratustra, a diferencia del ángel de Benjamin, no se detiene en este espectáculo de desolación. Más bien quiere verlo transformado en *otra* "apariencia de totalidad" –es decir, una creada por él–, *otra* "apoteosis de la existencia", esta vez en un individuo cuya "perfección más que moral" ya no está fundida en un molde clásico o romántico. Este impulso hacia el superhombre, acepta abiertamente Nietzsche, es dictado por la desesperación, no podía "soportar" ser un hombre si el hombre no fuera también su propio "redentor". Al invocar este término, Zaratustra, como los románticos que lo precedieron, implícitamente sustituye una noción estética de la redención por una religiosa y la transporta del arte a la vida de manera más imprudente que ellos. Es así como Zaratustra establece lo que Kierkegaard llama la confusión de las esferas. Pregona la liberación de la redención religiosa; sin embargo busca su contraparte estética en el medio de la vida. Guiándose por la pista de las nociones románticas de la "creación" de la obra de arte por medio de un acto cuasi-divino de imaginación poética, aspira a la *poiesis* que podría, por analogía con la obra de arte, crear una *obra de vida* del caótico material humano esparcido a su alrededor. Sin embargo y en este sentido, se parece a sus propios enemigos y dobles –los poetas que "mienten demasiado": su deseo (*Dichten un Trachten*) lo evidencia como un *Dichter* neorromántico. "Que he de crear y unir en Uno (*in Eins dichte und zusammentrage*), aquello que es fragmentario y enigmático y espantoso percance", aquí habla el impulso poético por crear una unidad simbólica de un caos alegórico.

Cierto, Benjamin utilizará un lenguaje similar para describir su propio impulso metafísico. El traductor está, escribe, imbuido por "el gran deseo" por la "consumación de la lengua" –la "vasija" simbólica cuyos fragmentos rotos (*Bruchstück*) trata de "juntar" (*zusammentrage*) (Benjamin 1968: 78). Pero aquí también es evidente la diferencia entre el *Übersetzer* y el *Übermensch* antirromántico. Esquemáticamente, es la diferencia entre un mesianismo judío y la distorsión romántica del mesianismo de un "anticristo". El traductor anhela la unidad simbólica, y mira y mide la distancia que separa las lenguas de ese "fin mesiánico". El "poeta" Zaratustra supera esa distancia y toma poder para traducir el caos alegórico en unidad simbólica con un acto "creativo" de voluntad, y de esta manera usurpa efectivamente las prerrogativas del Mesías. Zaratustra o "El triunfo de la voluntad". Su sueño de moldear a la humanidad como un escultor trabaja el barro, según su propia voluntad, marca un momento significativo en la prehistoria de lo que Benjamin posteriormente llamará la fascista "estetización de la política" (Benjamin 1968: 224).

A pesar de su deseo de inaugurar una nueva era en la historia de la humanidad, "la transvaloración de todos los valores" de Zaratustra es de esta manera y desde cierto punto de vista, una variación de tales motivos (neo) románticos como "la nueva mitología" (*alias* el reencantamiento de un "mundo desencantado") de Schlegely "la pérdida", y encuentro ilegítimo, "del aura" de Baudelaire. En este sentido, se puede decir que la voluntad de Zaratustra de transvalorar "transfigura" la alegoría en símbolo, siendo el símbolo, según la definición de Benjamin, una figura *de* la transfiguración. Es cierto que las últimas páginas del libro sobre el drama alemán anuncian la transfiguración del alegorista. Éste "despierta en el mundo de Dios". La diferencia entre estas dos transfiguraciones prolonga la que existe entre Zaratustra y los deseos del traductor. El despertar del alegorista de Benjamin se *prefigura* –el

tiempo presente ("despierta") indica un futuro anticipado–, mientras Zaratustra se presenta como *ya* despierto. Además no ha despertado en el mundo de Dios; ha despertado, más bien, para su cuerpo resucitado y para sus poderes más que humanos. En términos de Benjamin, la diferencia es que la promesa mesiánica y su traición, entre "astillas de tiempo mesiánico" (Benjamin 1968: 26) –momentos de gracia prefigurativos y redentores, los destellos y las epifanías que iluminan intermitentemente el presente profano– y las falsas pretensiones de un usurpador, un mesías falso de proveer una redención completa, más precisamente, una redención de la redención, aquí y ahora. Desde la perspectiva teológica del libro sobre el *Trauerspiel*, el decir sí de Zaratustra podría describirse como el gesto de negación de sí mismo de un alegorista enmascarándose en el simbolismo prestado de un cristiano neo-pagano. No es cosa fácil decidir si, en el caso de Zaratustra, *Erlebnis* "se pavonea en el atuendo prestado" del *Erfahrung* o si, al contrario, *Erlebnis* aquí adquiere el "peso" del *Erfahrung*.[22] Uno podría del mismo modo preguntarse si los famosos apóstrofes de Baudelaire, "*Hypocritelecteur,-monsemblable, -monfrère*!", con su exclamación y su guión nietzscheano no podrían también ser dirigidos a Zaratustra, y no solamente aquellos que él llama los "últimos hombres". Seguramente su "esterilidad" es el lado inverso de su "extravagancia".

La mirada del ángel de Benjamin, a diferencia de la de Zaratustra, es desconsoladamente alegórica. Kafka, escribió Benjamin, escucha y por lo tanto no ve (Benjamin 1968: 26). De la misma manera, el ángel de Benjamin ve pero no es vidente. No viendo nada sino la ruina, sin distraerse por ninguna imagen de redención presente o futura, vuelve la mirada hacia una caída incesantemente más alta. A él también, como a Zaratustra, le gustaría deshacer el daño. Pero la diferencia entre ellos

[22] Benjamin escribe que Baudelaire tuvo éxito en darle al *Erlebnis* el peso del *Erfahrung* (Benjamin 1968: 196).

es aquella entre dos mundos. Una cosa es querer permanecer para unir lo que ha sido roto (*das Zerschlagene zusammenfügen*); pero otra cosa es querer juntar las *disiecta membra* de una humanidad masacrada para hacer que la poesía humana resurja de las ruinas (*dassich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist…*). Ambos saben que anhelan lo inalcanzable. Donde uno invoca a los poderes sobrehumanos, el otro promulga una "*débil* fuerza mesiánica" (Benjamin 1968: 25). De hecho son tan débiles los poderes del ángel que parecen capaces de recatarse incluso a sí mismo, menos aún a aquellos de quien se supone es guardián. ¿Pero es la voluntad de poder demiúrgica de Zaratustra una alternativa a tal falta de poder? ¿O es el otro lado de la moneda?

"Siempre radical, nunca consecuente…" (Benjamin 1994: 300). Si hubieran sido consecuentes, Nietzsche y Benjamin hubieran podido finalmente sentirse obligados a diagnosticar la noción que cada uno tenía de la redención como un síntoma más de la catástrofe creciente. Mientras, sin embargo, estos amigos extranjeros pudieron haber hecho uso ocasional del corpus del otro. El primero quería cincelar la nueva imagen de hombre que subyacía en la "piedra más dura y fea", mientras que el segundo admiraba en Kraus el poder destructivo para salvar algo del presente, "esculpiéndolo" a partir de su contexto (Benjamin 1979: 287-8). Cada uno podía haber extraído pedazos del otro como parte de su propio proyecto de unir las piezas.

¿Hasta qué punto pudo un proyecto común haber surgido de este enfrentamiento mutuo? *Zusammenfügen, zusammentragen, in Eins dichten*… ¿Bajo qué condiciones pudieron estas versiones alternativas de la idea de un proyecto común haber tenido lo suficiente en común para encajar –trabajar y jugar– una con la otra?

Mientras, ellos se atrajeron mutuamente mucho más por su derrota común y separada en manos de su enemigo común. El sueño blasfemo de Zaratustra de recrear la humanidad en una nueva imagen similar a la de un dios fue, en cambio, usurpado por una raza de amos que podría llegar-a-ser; en estas manos, "creó" destrucción aún no contada. A su vez, se ha vuelto parte de las ruinas que añoraba reconstruir. Pero esto es también el destino que la tormenta preparaba para la imagen alegórica de Benjamin de un ángel mirando las ruinas de la historia.

BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah. *The Jew as pariah: Jewish identity and politics in the modern age*. Nueva York: Grove Press, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. *Obra poética completa*. Madrid: Akal, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Nueva York, 1968.

BENJAMIN, Walter. *GesammelteSchriften*. IV, 1-2. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. V, I. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982.

BENJAMIN, Walter. *One-way street*, Londres: Verso, 1979.

BENJAMIN, Walter. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

BOUREL, Dominique y LE RIDER, Jacques. *De sils Maria à Jerusalem: Nietzsche et le judaïsme, les intellectuels juifs et Nietzsche*. París: Cerf, 1996.

DEUTSCHER, Issac. *The Non-Jewish Jew and other essays*. Nueva York: Oxford University Press, 1968.

FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. XVII. Frankfurt: Fischer, 1968.

WOHLFARTH, Irving. *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*. México: Taurus, 1999.

WOHLFARTH, Irving. "Perte d'Aureole*: The emergence of the dandy". Modern language notes* (1970): 529-71.

NIETZSCHE, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. México: Fontamara, 1996a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. México: Fontamara, 1996b.

NIETZSCHE, Friedrich. *Los usos y abusos de la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva Era, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Alianza: México, 2005.

SCHOLEM, Gershom. *Judaica III*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970.

SCHOLEM, Gershom. *On Jews and Judaism in crisis*. Nueva York: Schocken Books, 1976.

Bajtín y Benjamin: lecturas desde otros cronotopos

(en torno a Goethe y otros temas)

TATIANA BUBNOVA

Se lleva el viento a la semilla de oro
ella se ha perdido, no volverá jamás.
O. MANDELSTAM

No existe nada muerto de una manera absoluta:
cada sentido tendrá su fiesta de renacimiento.
M. BAJTÍN

Los epígrafes se contradicen. Si se toma en cuenta el hecho de que las ideas de Bajtín acerca de la comunicación verbal son autorreferentes,[23] en la contradicción se puede encontrar un determinado sentido. En primer lugar, siguiendo a Mandelstam, resulta que, en efecto, lo que se pierde, se pierde para siempre, y es imposible recuperar el pasado en su plenitud. Pero, por otro lado, preferimos creer que "los manuscritos no arden",[24] y ninguna palabra se muere completamente. La palabra sobrevive siempre, la cuestión es, ¿en qué forma? Es lo que deberían preguntarse a sí mismos todos aquellos que pretenden una vez más "haber comprendido" a Bajtín, tanto en el sentido positivo como negativo. Lo que no suele practicarse es la aplicación de la concepción bajtiniana acerca de la dialogicidad interna de la palabra al mismo proceso de recepción (occidental) de sus ideas, desde el mismo principio (hacia 1966)[25] hasta el

[23] "Los textos de Bajtín son textos que se analizan a sí mismos, se trata de una filosofía del lenguaje que se ilustra a sí misma y está orientada al habla indirecta" (Gogotishvili y Gurevich 1992: 144). Todas las traducciones del ruso son mías, salvo indicación de lo contrario.
[24] Como pretende Woland, o sea, el Satán, en *El Maestro y Margarita* de Bulgakov.
[25] Cuando Kristeva presenta su informe, "Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman" (publicado en *Critique*) en el seminario de Barthes.

mero presente. A mi modo de ver, al hacerlo, daríamos con el "diálogo en el gran tiempo" que la palabra establece con los interlocutores pasados y futuros por una parte, y con la existencia histórica del enunciado bien arraigado en el presente por la otra, conceptos que aparecen como dos polos de su pensamiento que se condicionan mutuamente. Porque un enunciado históricamente concreto puede ser recibido, en el "gran tiempo", de una manera insospechada incluso para su propio autor, debido no sólo al contexto, sino también al potencial semántico de una palabra "neutral" (cfr. Voloshinov 1993: la palabra no pertenece a nadie, por eso se "apropian" de ella los diversos grupos sociales, dándole connotaciones ideológicas encontradas). Esto es de sentido común. Pero, por extraño que parezca, en sus textos pueden encontrarse aspectos que no cuadran bien con su aparentemente "racional" y actualizada interpretación del lenguaje ligada a su enunciación instantánea, interpretación que nos resulta más cómoda cuando situamos el pensamiento bajtiniano en la esfera de una "prosaica".[26] Por ejemplo, cuando Bajtín menciona el "ser expresivo y hablante", cuando habla del "ser que se revela a sí mismo" (1996-2002: t. 5 y 2, 8), su postura hace contrapunto con las ideas de Benjamin, para quien el mundo y sus objetos anteriores a la "Caída" solían hablar en su propio lenguaje, el de su ser, que el hombre conoció mediante los nombres que les asignara de acuerdo con la tarea que Dios le había dado. Pero el lenguaje como conocimiento fue justamente la manifestación de la Caída. La función comunicativa del lenguaje resulta, de este modo, para Benjamin, una "función burguesa" (cfr. Benjamin 2007b: v. 1, 144-161). De acuerdo con Bajtín, la naturaleza observa las acciones humanas en calidad de "testigo y juez" (2002: 341). La propia idea de la "Caída del lenguaje" hace, en mi opinión, un contrapunto con las reflexiones finales de Voloshinov, en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, acerca

[26] Cfr. la interpretación magistral y comúnmente aceptada del pensamiento bajtiniano como una "prosaica" (contraparte de la "poética"); es decir, en el sentido de empirismo y pragmatismo, en Morson y Emerson 1990.

de la "palabra ideológica" que se vuelve irresponsable por apoyarse demasiado en la "palabra ajena" para justificar la posición propia (Voloshinov 1993: 173): la caída en el registro de la "prosaica". Mientras tanto, Benjamin habla acerca de un utópico "lenguaje puro" (en "La tarea del traductor", artículo publicado en 1923), para el cual la "falsa conciencia" es imposible.

No obstante, existen otros temas que invitan a colocar a ambos pensadores en planos paralelos. Así, el "marxismo gótico"[27] de Benjamin, en la perspectiva del cual el surrealismo, si bien observado desde una distancia crítica, no dejaba de ser una fuente de la "iluminación mundana del pensamiento" (Benjamin apud Löwy 2007: 85), nos hace acordarnos del "realismo gótico"[28] de Bajtín descrito en *Rabelais* en un registro extático e inspirado que presupone no simplemente un estilo, sino una concepción "cósmica" del cuerpo colectivo.[29] El motivo utópico y mesiánico que acompaña la concepción de la historia en Benjamin puede encontrarse, de acuerdo con ciertas interpretaciones actuales de Bajtín (cfr., por ejemplo, Gardiner 1992; Poole 1998), en toda la representación del carnaval como uno de los mecanismos de la historia, incluyendo la noción específica del lenguaje (de la plaza pública en particular).[30] Desde luego, nos vemos obligados a trazar entre el "lenguaje puro" y

---

[27] Es la opinión de M. Löwy. No hay que perder de vista que el marxismo de Benjamin se caracteriza, además, por su pesimismo activo y productivo, " 'organizado', práctico, orientado plenamente al propósito de impedir, mediante todos los modos posibles, la llegada de lo peor" (Löwy 2007: 86; como se puede ver, Löwy le atribuye a Benjamin cualidades de profeta) que estaba entonces a punto de llegar, frente a la fe irresponsable y cándida en el esquema lineal y optimista del progreso que solían profesar los partidos burgueses y socialdemócratas. Conviene agregar que el marxismo-leninismo soviético compartía esta idea simplificada del progreso.

[28] Término empleado en la fase de disertación de Rabelais. Cfr. N. Pan'kov, "Ver- sión temprana de la concepción del carnaval".

[29] Es interesante apuntar que el "cuerpo colectivo" aparece también en Benjamin (cfr. Löwy 2007). Tal vez éste sea uno de los puntos en que las iluminaciones de los dos pensadores se corresponden con la cultura moderna. Este cuerpo colectivo puede encontrarse en Gogol —a quien Benjamin leyó— en la descripción del tumulto de una feria pueblerina, "cuando toda la muchedumbre se funde en un solo enorme monstruo y sacude todo su corpachón en la plaza y las angostas calles, grita, ríe, brama…" (Gogol 1947: 16).

[30] Acerca del lenguaje de la plaza pública, ver Turbín1(990: 6-29). Turbín considera que el lenguaje de la plaza pública corresponde al júbilo con que el "Verbo encarnado", o sea Cristo, festeja el cuerpo con

el de la plaza pública (en el sentido que V. Turbín le atribuía) una analogía que no a todos gusta (desde el filósofo ruso A. F. Lósev hasta el analista contemporáneo B. Groys; cfr. Bubnova 2000: 150). Por lo pronto, nos vamos a limitar a esta analogía.

Uno de los descubrimientos más importantes de Bajtín es el crecimiento del sentido en el "gran tiempo".[31] Esto quiere decir que cada generación de lectores aporta su propia comprensión a los textos (no necesariamente literarios) conocidos desde siempre. Me pregunto si no es conveniente completar el concepto del "gran tiempo" con el del espacio, para acercarnos de esta manera al cronotopo en el "gran tiempo".[32] La lectura de Bajtín después de una generación de investigadores cambiaba, como es bien sabido, con cada modificación de las condiciones de recepción. Simultáneamente iban surgiendo nuevos sentidos relacionados también con la difusión de sus ideas en el espacio, de modo que Bajtín está hace tiempo arraigado en Latinoamérica. Lo mismo se puede decir de Walter Benjamin, a quien colocamos al lado de Mijaíl Bajtín, convirtiendo esta operación en una variedad de lectura en el tiempo-espacio: ambos se han convertido en parte de un acervo intelectual universal, del que Latinoamérica reclama legítimamente su parte, al leer a los dos en una nueva perspectiva sobre el fondo de sus propios contextos culturales y políticos y de una nueva etapa del pensamiento. Tal situación se inscribe orgánicamente en la teoría del dialogismo bajtiniano:

> Un texto vive tan sólo en contacto con otro texto (contexto). Sólo en el punto de este contacto de los textos se enciende una luz que ilumina hacia delante y

---

sus funciones y manifestaciones, para Él ajenas, en la misma medida en que el lenguaje terrenal se opone al lenguaje de "otros mundos", de donde el hijo de Dios viene (cfr. Bubnova 2000: 157 y 158).

[31] Cfr. Bocharov 2002: 280. Me parece absolutamente fundamental la idea de Bajtín acerca del crecimiento del sentido en el tiempo. En el texto citado, S. G. Bocharov lo plantea como entre comillas, teniendo posiblemente presente la crítica de M. L. Gasparov (2002: 33-36). Mientras tanto, en Benjamin se puede encontrar una idea afín en "La tarea del traductor".

[32] A. Gómez-Moriana propuso una diatopía como dimensión espacial del cronotopo (cfr. Gómez-Moriana 1997-1998: 154).

> hacia atrás, incluyendo el texto en un diálogo. Subrayamos que se trata del contacto dialógico entre los textos, y no de un contacto mecánico de oposiciones que únicamente es posible dentro de los límites de un solo texto (pero no del texto y los contextos) entre los elementos abstractos (signos dentro del texto), y que sólo es necesario en la primera etapa (de la comprensión del significado, pero no del sentido) (Bajtín 2002: 364).

Por supuesto, se presenta el problema del estatus de la verdad y de la justificación de todas nuestras interpretaciones. No obstante, no hay que perder de vista que incluso un error o una lectura imprecisa generan en una situación determinada un desplazamiento del sentido e incluso un sentido nuevo, como consta a partir de los numerosos constructos "bajtinizantes" en las lenguas más diversas.[33] Podríamos remitirnos a la "traducción total", estado que predomina en el mundo contemporáneo (cfr. Torop 1995: *passim*), el modo de comunicación que presupone una transformación de las comunicaciones a través de los sistemas sígnicos variados, mismos que, a su vez, representan distintos niveles de diálogo. Sentidos nuevos coexisten e influyen sobre el pensamiento contemporáneo. La verdad, de acuerdo con Bajtín, también tiene un carácter dialógico o "de congregación" [соборный]. Así, en Voloshinov "la verdad sólo es eterna como generación permanente de la verdad" (1993: 172). En Bajtín "la verdad requiere de una pluralidad de conciencias, […] es por principio inabarcable por los límites de una sola conciencia, […] al tener, por así decirlo, un carácter de acontecimiento, y nace en el punto de contacto de distintas conciencias" (2002: 92). En Benjamin, el contenido de la verdad se manifiesta mediante la alegoría concebida como una iluminación instantánea del sentido

[33] Comparto la opinión de Caryl Emerson acerca de que "translation, broadly conceived, was for him the essence of all human communication" (cfr. Bajtín 1984: XXXI). Cfr. también Beasley-Murray (2007: 101): "Benjamin, like Bakhtin and Voloshinov, raises a secondary activity, translation, to the status of primary activity. Translation becomes the foundation for all language". Desde luego, el sentido que ambos pensadores atribuyen a la traducción no coincide: para Benjamin, en la traducción ha de manifestarse la palabra de Dios, mientras que Bajtín sugiere el crecimiento del sentido por medio de la traducción concebida como diálogo.

semejante a un relámpago, así como mediante el lenguaje plural de las cosas (cfr. Jobim e Souza 1997: 341).

Por otra parte, en el mismo sentido, Walter Benjamin nos invita a examinar más de cerca la transformación que opera la traducción en el original: por una parte, *traduttore*, *traditore*; por otra,

> las traducciones que son algo más que comunicaciones surgen cuando una obra sobrevive y alcanza la época de su fama. Por consiguiente, las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su exposición póstuma más que vasta y siempre renovada (Benjamin 1971: 130).

Es decir, la traducción implica la emergencia de un nuevo sentido o —si se prefiere— la manifestación de un sentido hasta ahora oculto.

Por eso hablaremos de Bajtín y Benjamin desde nuestras circunstancias actuales, extrañas para ellos, a pesar de que en muchos aspectos esta lectura cruzada se inscribe en la perspectiva de las intuiciones o iluminaciones de los dos pensadores, a saber: desde el punto de vista del cronotopo contemporáneo, que presupone una recepción universal que atraviesa lenguas, territorios y condiciones sociales e intelectuales de un mundo en estado de cambio permanente e inusitadamente acelerado. La refracción de los sentidos resulta inevitable, incluso necesaria y debe ser analizada no sólo desde una verdad abstracta o de una adecuación teórica, sino desde el punto de vista de la vida social de la palabra.

Ambos pensadores son parte inalienable de aquel pensamiento filosófico contemporáneo que se concentra en torno al análisis de los destinos del siglo XX y se inscribe en el contexto de la época postsecular que estamos viviendo. Tratamos de entender nuestro mundo, revisando la experiencia vivida en busca de elementos aptos

para su evaluación y, por consiguiente, para orientarnos en la situación actual. Se trata, desde luego, de una nueva etapa de la búsqueda de la verdad, ya después de que las "grandes narrativas" del siglo pasado perdiesen su prestigio. ¿Acaso no es por eso que recurrimos a Bajtín y Benjamin? En realidad, la nuestra no es menos época de transición que aquella en que nuestros "héroes", actualmente convertidos en blanco de interpretaciones intrínsecamente contradictorias (y de contrapunto), empezaban a escribir: estamos en un nuevo "cambio de paradigma". No voy a demorarme en las bien conocidas etapas de la recepción del pensamiento bajtiniano (la escuela semiótica soviética, Kristeva, Todorov, Holquist, Morson-Emerson, la escuela postmarxista angloparlante —Gardiner, Shepherd, Brandist, Hirschkop y Hitchcock—, la tendencia teológica occidental y la inclusión de Bajtín en el ámbito de la Iglesia [*votserkovlenie*]) que en la década pasada presenciamos en la escuela de los intérpretes rusos; señalo sólo algunos momentos de dicha recepción durante los últimos cuarenta años. No está por demás mencionar también las particularidades de la lectura de Bajtín en el mundo hispanoparlante, señalando oportunamente las diferencias entre España y Latinoamérica.[34] De este modo, la trayectoria del pensamiento bajtiniano con sus diversas interpretaciones transcurre desde la semiótica y el marxismo hasta la teología: las exégesis de las ideas del pensador generan respuestas ideológicas, comenzando por la búsqueda de soluciones revolucionarias y terminando por su vinculación con la tradición rusa de filosofía religiosa.

[34] Mientras en España prevalece la recepción a la luz de la teoría y la historia literaria (como en Domingo Sánchez-Mesa), en América Latina se destaca un círculo más amplio de disciplinas de los proyectos ideológicos para los cuales la aportación de Bajtín resultó ser necesaria (basta revisar las actas de la "Bakhtin Conference" celebrada en Brasil en el año 2003). En México, las ideas de Bajtín llegaron a ser especialmente fructíferas para la antropología marcada por una determinada ideología (la misión histórica de la salvación de las culturas e identidades indígenas). Hay un cierto interés en el área de la historia del arte, de los estudios literarios y de la lingüística, disciplinas menos comprometidas ideológicamente. Cabe añadir, por otra parte, que en cierta medida en los Estados Unidos se observa una situación análoga en la antropología: la "antropología dialógica", basada en la conciencia del papel político tradicional de esta disciplina, impregnada de la ideología del colonialismo, surge bajo la influencia catalizadora de Bajtín (cfr. Tedlock y Mannheim 1995).

A su vez, Walter Benjamin propone en sus textos una síntesis de la teología judía con el materialismo histórico concebido como análisis político de la cultura (cfr. Löwy 2007).[35] Para ejemplificar una interpretación no sintética de las ideas de Benjamin se puede confrontar la lectura contrastante del teólogo Gershom Scholem y del marxista Theodor W. Adorno. En Latinoamérica, uno de los promotores de la tendencia marxista es el filósofo Bolívar Echeverría. De este modo tenemos un misticismo judío confrontado al marxismo. Al mismo tiempo, Michael Löwy plantea una síntesis de estas tendencias contrastantes en la obra del pensador alemán. Por otro lado, las "iluminaciones" de Bajtín y de Benjamin se interpretan en América Latina en un sentido claramente político y sirven de fundamento para pensar los hechos de la historia y la cultura contemporánea e incluso para elaborar la metodología de diversas disciplinas, así como la estrategia de la posición u orientación política en la literatura y los estudios literarios.[36] Existen modelos muy productivos de lecturas de las formas más actuales del arte (por ejemplo, nuevas teatralidades y performance concebidas como práctica política), formas cuyas realizaciones e interpretaciones se basan en determinadas lecturas de la antropología filosófica bajtiniana (cfr. Diéguez 2006).

Éste no es, desde luego, el primer intento de colocar en una misma fila a Bajtín y Benjamin (cfr. como ejemplo Jobim e Souza 1997; Hirschkop 1999 y 2006;

---

[35] Para Löwy, las tres fuentes principales del pensamiento de Benjamin son el mesianismo judío, el romanticismo alemán y el materialismo histórico. Lo que se toma por la visión del mundo romántica puede ser definido como una crítica culturológica de la civilización contemporánea (capitalista) en nombre de los valores precapitalistas, crítica o protesta que se concentra en los aspectos más odiosos del capitalismo, a saber: cuantificación y mecanización de la vida, reificación de las relaciones sociales, descomposición de la comunidad y consiguiente decepción del mundo. Benjamin retoma la tradición del romanticismo revolucionario y su conjunto de ideas estéticas, teológicas e historiográficas. Mediante la tradición romántica entendida como cognición, arte y praxis, Benjamin ataca la ideología del progreso en nombre de la revolución. Esta característica formulada por Löwy debe modificarse a la luz de las divergencias manifiestas de Benjamin con respecto a los románticos en toda una serie de cuestiones teóricas y cosmovisionales, hecho que convierte su actitud hacia el romanticismo en claramente dialógica, lo cual recuerda las actitudes de Bajtín hacia toda una serie de antecesores suyos.

[36] Cfr. Ortúzar 2007: 111-127. Se trata de un ejemplo de cómo el pensamiento de Benjamin ayuda a organizar la experiencia colectiva de la superación de la dictadura en el contexto del arte contemporáneo. Existen investigaciones que se apoyan, con base en un material análogo y con los mismos propósitos, en la antropología filosófica de Bajtín (cfr. Thorn 1996).

Tihanov 2000; Beasley-Murray 2007, entre otros). De acuerdo con Beasley-Murray,[37] la misma inconmesurabilidad de ambos pensadores permite ver mejor a uno a la luz del otro, distinguiendo en cada uno de ellos los aspectos invisibles capaces de manifestarse tan sólo en esta confrontación (cfr. Bajtín 2002: 335).[38] Esto hace recordar la idea de Bajtín acerca de la recíproca exotopía [*outsideness*] de las culturas en el proceso del contacto, gracias a la cual la posición de observador de una de ellas le permite distinguir en la otra aspectos inaccesibles a su propio autoanálisis. Por lo demás, conviene recordar la observación de S. S. Averintsev acerca del tema:[39]

> Debido a las circunstancias biográficas y cronológicas, comparar la creación filosófica de M. M. Bajtín con la de cualquier filósofo contemporáneo de Occidente, de la Rusia prerrevolucionaria o de la emigración rusa es lo mismo que comparar alguna tragedia perdida de la antigüedad clásica, de la que tenemos noticias gracias a algunos fragmentos, testimonios y en parte a sus reflejos en la literatura posterior, con una obra dramática de la Modernidad, que analizamos junto con las indicaciones autoriales para los actores (apud Makhlin 1998: 149).

No obstante, no hemos de olvidar que incluso Aristóteles, antes de que se encontraran los originales griegos, fue primeramente conocido en Occidente por las traducciones árabes. Sólo podemos trabajar con lo que nos queda (ver los epígrafes al presente ensayo), pero conviene hacerlo con la reserva que nos sugiere la observación de S. G. Bocharov: Benjamin, a pesar de su marginalidad, ha sido mucho más difundido y comentado que Bajtín; ignoro si es mejor comprendido. Supongo que la comprensión es sólo posible en relación con nuestra propia época, y sólo cobra

[37] Al confrontar la filosofía del acto de Bajtín y las ideas análogas de Benjamin en torno al concepto de experiencia (*Erfahrung* y *Erlebnis*), este analista encuentra interesantes paralelos y describe la posición original de los dos pensadores en estética, ética y "filosofía de la vida" (esta última no entendida en su acepción específica).

[38] "Le planteamos a la cultura ajena nuevas preguntas, mismas que ella no se planteaba a sí misma, buscando en ella respuestas a estas preguntas nuestras, y la cultura ajena nos contesta y nos revela sus aspectos nuevos, sus nuevas profundidades de sentido".

[39] En el comentario para la defensa de la disertación doctoral de V. L. Makhlin.

sentido a la luz de nuestra propia experiencia: "Llamo sentidos las respuestas a las preguntas. Lo que no contesta ninguna pregunta, para nosotros carece de sentido" (Bajtín 2002: 350). Es uno de los pensamientos de Bajtín que nos siguen inspirando y nos convierten en adeptos, con o sin razón.

Hace mucho ha sido reconocido que cuando Bajtín y Benjamin escriben sobre temas literarios, el resultado son textos llenos de tensión filosófica. Bajtín elaboró una concepción de la novela de educación y, en su base, la idea del cronotopo como modelo universal que da forma a la visión del mundo, en primer lugar en el ejemplo de Goethe, a pesar de que su perspectiva abarca obras literarias comenzando por la Antigüedad clásica y, pasando por Rabelais, hasta la literatura de nuestro tiempo. El autor ruso retoma los parámetros kantianos de tiempo y espacio y los inscribe en la historia, relacionando con ellos las diferentes etapas de desarrollo de la sociedad. Tiempo y espacio son para él condiciones de posibilidad de la percepción humana del mundo en la historia, es decir, de la cosmovisión. Esto le permite, por una parte, elaborar una herramienta teórica para el análisis de las obras literarias y, por otra, mostrar de qué manera los conceptos historizados de tiempo y espacio condicionan la posición personalizada del sujeto cognoscente (cfr. Bajtín 2002: 371). De este modo inscribe esta teoría en una especie de "poética histórica", relacionando con ella su antropología filosófica, al revisar las relaciones sujeto-objeto en la *Weltanschauung* de Goethe (cfr. Bajtín 2002: 396 y 397).

Tomaré como punto de partida la idea de Bajtín acerca del excedente de la visión del otro con respecto del yo, bastante productiva para comparar, tomando como ejemplo a la autoridad indiscutible de Goethe, los puntos de vista de los dos pensadores y los dos cortes culturales correspondientes, situados en planos contiguos. Y ahora pueden mirarse mutuamente, a través de la mirada mediadora del

observador contemporáneo. Hace poco estos vecinos de la cronotopía —Bajtín y Benjamin— estaban separados por la cortina de hierro de los prejuicios ideológicos y por la distancia impuesta por las circunstancias políticas. Para ambos pensadores Goethe fue el pretexto y la inspiración para producir sus propias iluminaciones. Goethe está presente de una manera constante y activa en las investigaciones de Benjamin en torno a la literatura y la cultura, más allá del temprano ensayo sobre *Las afinidades electivas*. Es más, Benjamin está obsesionado con el genio de Goethe, que se le presenta en los sueños como si estuviera vivo (cfr. *Dirección única*, cap. "No. 13"). A su vez, para Bajtín, Goethe es uno de los tres principales "héroes" de su "autoría" aunque es difícil juzgar, por los textos que nos llegaron del pensador ruso, sobre el grado de su autoidentificación con el clásico alemán, como evidentemente le sucedió con Dostoievski. En cuanto al propio Goethe como personalidad, éste, como bien se sabe, se pensaba a sí mismo justamente en el "gran tiempo", como ofreciéndose a un diálogo suprahistórico: "Yo vivo en los milenios", solía decir (Eckermann 1985: 5.07.1827).

Es difícil negar que, con toda su inconmesurabilidad y contraposición, los dos pensadores son, a pesar de todo, como una especie de vasos comunicantes. Puesto que en la base de esta reflexión se encuentra Goethe, conviene ante todo recordar la fórmula de las "afinidades electivas" que está en el centro del famoso estudio benjaminiano de 1923, y que reaparece en los ensayos posteriores. A pesar de que Bajtín en sus investigaciones conservadas acerca de Goethe ni siquiera menciona la novela *Las afinidades electivas*, concentrándose en la "novela de educación", *Poesía y verdad* y *Viaje a Italia*, la novela en cuestión es sumamente "cronotópica" (como sus otras obras, o más) y por ende se presta a un análisis desde esta perspectiva teórica. Me permitiré un uso metafórico del concepto de las "afinidades electivas"

para profundizar en el paralelo entre Benjamin y Bajtín.[40] La metáfora de las "afinidades electivas" ya ha sido utilizada por el estudioso de la obra de Benjamin, M. Löwy (1998), que ha definido en estos términos la correlación entre la teología judaica y el marxismo; además, el propio Benjamin la utiliza ampliamente en sus estudios sobre Baudelaire (cfr. Benjamin 2007b: 1, 183, 185). A su vez, Löwy se apoya en un uso análogo de este concepto en Max Weber (*La ética protestante*, 1905). Es imposible reducir las relaciones dialécticas entre la teología y el materialismo dialéctico a una causalidad directa o a la influencia en el sentido tradicional. Según Löwy, se puede apreciar, en cambio, su analogía estructural, convergencia o atracción recíproca. Desde luego, al hablar de Bajtín y Benjamin en términos de las "afinidades electivas", no cabe proponer una fusión sino que más bien se trataría de las relaciones dialógicas accesibles tan sólo a la mirada de un investigador interesado. Se trata justamente de las "afinidades electivas": sus destinos hasta cierto punto son análogos sin coincidir totalmente (como su marginalidad); sus puntos de partida intelectuales, el círculo de sus intereses, sus fuentes, en parte coinciden (Kant, el neokantismo, la presencia del marxismo), pero en ocasiones son opuestas. Ahora bien, los observamos a los dos desde nuestro tiempo, recurriendo a estos autores por razones análogas. Por eso, cuando Bajtín describe el camino de la palabra hacia su objeto, recordando las muchas "voces" que acompañan y cuestionan cada uno de los sentidos que es susceptible de adoptar la palabra (cfr. Bajtín 1989: 90 y 91 sobre la manera en que "la palabra concibe su objeto"), conviene recordar las siguientes palabras de Benjamin:

[40] Recordaré que Goethe, siendo naturalista, elaboró la figura de las "afinidades electivas" a partir del concepto sacado de la obra del químico sueco Thorbern Olof Bergmann (1735-1784). Max Weber, por lo visto, toma prestada la idea tanto de las ciencias naturales del siglo XVIII como de Goethe.

> […] Il ne s'agit pas de présenter les oeuvres littéraires dans le contexte de leur temps, mais bien donner à voir dans le temps qui les connaît —c'est-à-dire le nôtre. La littérature devient de la sorte un organon de l'histoire, et lui donner cette place —au lieu de faire de l'écrit un simple matériau pour l'historiographie—, telle est la tâche de l'histoire littéraire 2000: 283).

Esta visión de la literatura como un organón de la historia es mucho más cercana a la perspectiva dialógica y cronológica de Bajtín que al inmanentismo estricto que caracteriza al ensayo de Benjamin sobre *Las afinidades electivas* (publicado en 1924-1925). Benjamin escribe este último trabajo en la tradición de la filosofía romántica, de acuerdo con el concepto de crítica literaria que los románticos alemanes tenían,[41] tema al que dedica su famosa disertación.[42] Se trata de la recuperación de una tradición crítica en la cual un texto crítico aspira a igualar su valor con el del objeto al que va dirigido. En este sentido se puede apreciar la ambición del entonces joven Benjamin, quien pretende medir fuerzas con el propio Goethe: un impulso plenamente romántico.[43] Es necesario agregar que en la mencionada disertación, Benjamin ocupa una postura más distante con respecto al romanticismo que en el ensayo acerca de *Las afinidades electivas*, donde parece poner a prueba la densidad filosófica y las posibilidades estilísticas del punto de vista romántico. Así pues, su concepción se deslinda de la estética de lo sublime, que se remonta a los románticos, misma que coloca al arte en el lugar de una nueva religión de la época secularizada. Benjamin más bien hace eco de su teoría lingüística diseñada ya hacia

[41] "La méthodologie utilisée dans l'étude sur le *Trauerspiel* trouve sa première expression dans le premier chapitre de l'essai sur *Les affinités électives*, où l'on voit aussi se déployer la position critique que Benjamin adoptera toujours à l'égard du mythe" (Palmier 2006: 380).

[42] *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*: "Las teorías estéticas de los primeros románticos y de Goethe se basan en principios opuestos" (2007a: 1, 109).

[43] Quisiera recordar que desde el estudio de Todorov de 1980 se suele inscribir la obra de Bajtín en la tradición romántica. Recientemente, Bénédicte Vauthier ha planteado este complejo problema mostrando en qué forma el sentido de los textos de Bajtín se refracta en el discurso crítico condicionado de Todorov (Vauthier, 2008). Lo que por lo pronto queda claro es que la presencia o ausencia de los conceptos románticos o, digamos, de las categorías kantianas, tanto en Bajtín como en Benjamin, debe ante todo apreciarse desde posiciones dialógicas, fructíferas, pero a menudo subversivas, y no como una tradición directa o resultado de una "influencia".

1916,[44] en la cual critica la idea de la arbitrariedad del signo que predominaba en la lingüística contemporánea, apelando a la magia de la palabra divina. Con base en esta concepción del lenguaje articula la crítica de la obra mencionada de Goethe. Su visión del arte presupone una postura ética basada en nociones teológicas, notablemente diferentes a las del romanticismo (la crítica del papel del genio, por ejemplo), a pesar de cierta coincidencia en la orientación formal. Cabe hablar de una actitud dialógica hacia la teoría del arte de los románticos, misma que se proyecta hasta la época del propio Benjamin en la obra de Gundolf, cuyo nombre evidentemente está asimismo presente en el contexto de las investigaciones bajtinianas acerca de Goethe, si partimos del análisis de sus fuentes.[45] De acuerdo con Benjamin, la teoría del arte concebida con base en una dialéctica entre el orden divino y el humano, se contrapone a la teoría del arte contemporáneo que se puede encontrar en Stefan George y Gundolf (Weigel 2007: 187-188).[46] Por su parte, Bajtín analiza la obra y las ideas de Goethe tomando en cuenta la autoapreciación del clásico alemán, es decir, desde la posición

[44] Como Benjamin, los románticos transformaron hasta tal punto los propósitos de la crítica que una obra de pensamiento crítico se volvía indistinguible de las obras de arte. Pero al eliminar la diferencia entre el texto crítico y su objeto, desaparecía asimismo la aspiración a una comprensión racionalizada. De esta manera, los románticos dejaron de lado el intento de concebir la crítica como la formación del pensamiento, en tanto modo mediante el cual el pensamiento y la comprensión pueden ser representados (cfr. Ferris 2008: 11). Pero en el trabajo sobre *Las afinidades electivas*, sin rechazar las tareas del pensamiento crítico (de la búsqueda del "contenido de verdad"), Benjamin se acerca al ideal estético de los románticos en el sentido del valor intrínseco del texto crítico.

[45] A pesar de la seguridad con que Tihanov (2000) señala a Gundolf como fuente de Bajtín (en relación con el problema de la visibilidad del tiempo, por ejemplo), no me queda del todo claro hasta dónde esto pueda ser cierto, porque en Bajtín es difícil encontrar el mismo espíritu con el que está impregnada la investigación de Gundolf. ¿Cuándo exactamente pudo Bajtín tener acceso al libro del filólogo alemán acerca de Goethe? ¿No lo habrá conocido en la edición de 1922, hacia 1940, mientras que S. S. Averintsev y S. G. Bocharov fechan la redacción del texto sobre la novela de educación en 1936-1938? (cfr. Bajtín 2002: 395).

[46] Bajtín se acerca a las obras de Goethe desde un "realismo" concebido como valor intrínseco, que se afirma en la idea de una generación incesante: el ser humano en el proceso de generación en el marco de un permanente desarrollo del mundo histórico. Esta concepción parece bastante alejada de la exaltación postromántica del genio de Goethe como representante del "espíritu alemán" que puede encontrarse en Gundolf, que estaba cercano, como es sabido, al círculo de Stefan George. "Fr. Gundolf convierte a Goethe en el portavoz de su propio 'yo', en un 'genio fuera del tiempo', lo examina como una imagen autónoma, cerrada en sí misma y carente de relaciones externas y de propósitos. Goethe, en su opinión, poseía una naturaleza antisocial congénita, y antes de que el ser humano empiece a tener vivencias, debe ser, y este ser es un protofenómeno irresoluble. A Gundolf no le interesa en absoluto el Goethe histórico, para él sólo existe un Goethe en cuanto mito, personificación del espíritu alemán" (firmado por F. Schiller [texto en ruso]; cfr. <www.magister.msk. ru/library/personal/shilf001.htm>).

que se suele definir como "clásica" y por principio opuesta a la estética individualista de los románticos:

> Se habla mucho de la originalidad, pero ¿qué exactamente ésta significa? Al nacer, el mundo empieza a influirnos, y así sigue hasta el final de nuestra vida. ¿Qué podemos nombrar como nuestro propio, aparte de la energía, la fuerza, el deseo? Si yo pudiera tan sólo señalar todo aquello que debo a mis grandes antecesores y contemporáneos, al excluir todo aquello hubiese quedado muy poco (Eckermann 1985: 12.05.1825).

En relación con este tipo de opiniones de Goethe, Bénédicte Vauthier (2008) observa acertadamente: "Es inútil insistir largamente en el hecho de que podemos no solamente oponer estas ideas a la estética romántica, sino que también —y sobre todo— ¡encontrarlas en el primer plano en Bajtín!"[47]

Benjamin, como es sabido, en los años veinte dedicó a Goethe otro ensayo, destinado para la publicación en la enciclopedia soviética. Este texto está escrito con orientación al materialismo histórico; no sólo su tema era de interés en aquel periodo, sino uno de los fundamentos de su visión del mundo (en combinación, como se ha señalado antes, con la teología). Claro, su materialismo histórico figura en una forma bastante transformada y no comprometida con respecto a la versión soviética. En este artículo algunos párrafos están dedicados a *Las afinidades electivas*. Benjamin analiza aquí principalmente los problemas éticos y las relaciones familiares entre los personajes en el contexto de un feudalismo en proceso de extinción. Esta visión de la novela contrasta con la interpretación simbólica y mitológica del mismo conflicto en el trabajo anterior. Parecería que en el artículo enciclopédico Benjamin pone a prueba, más que un estilo, un punto de vista. ¿Acaso no recuerda este ejercicio las definiciones bajtinianas de la estilización en primer lugar y, en parte, las de la parodia, sólo en un

[47] "Inutile d'insister longuement sur le fait que nous pouvons non seulement op- poser ces idées à l'esthétique romantique, mais aussi —et surtout— les retrouver au premier plan chez Bakhtine!" (Vauthier 2008 [en prensa]).

nivel muy profundo, es decir, con cierta dosis de convicción o de autosugestión y, tal vez, de ironía dirigida a sí mismo?

Si analizamos los textos de Goethe desde el punto de vista del cronotopo bajtiniano, justo en *Las afinidades electivas* el novelista es especialmente cronotópico, pero hay que reconocerlo: la novela parece contener más de un solo cronotopo. Una visión materialista de la naturaleza y del paisaje predomina en la parte inicial de la novela, donde las huellas de la acción humana y del hombre hacedor se encuentran en el centro de atención del autor,[48] pero luego el cronotopo en que actúa el *homo faber* se transforma, conforme se desarrolla el argumento, en uno "romántico": se presenta un paisaje romántico que tiende a una inmóvil eternidad. La cualidad de la mirada autorial cambia de tal manera que la naturaleza se animiza, adquiere cualidades antropomorfas y corresponde al estado de ánimo de los héroes. El carácter simbólico de estos elementos fue invariablemente señalado por la crítica, aunque según Benjamin se trata más bien de una alegoría. En lo que toca a los héroes, al menos dos de ellos —Ottilie y Edouard— se van convirtiendo en figuras míticas de los eternos enamorados a los que no les es dado unirse en este mundo,[49] y se supone que se van a reencontrar en el más allá. La atracción basada en las "afinidades electivas" se presenta en medio de un conflicto ético y ya no corresponde al paradigma científico a partir del cual el autor empezó a introducir este motivo. Es posible que por esta razón Benjamin desarrolle su ensayo sobre la novela en una clave estilística afín a la tradición romántica, a la que Goethe en cuanto teórico se oponía. El propio Benjamin cuestiona esta tradición en su disertación doctoral: se da cuenta de que las "teorías estéticas de los primeros románticos y de Goethe se basan en los

[48] Aunque Benjamin señala, en el artículo enciclopédico, el carácter improductivo y decorativo de esta actividad.

[49] A pesar de la opinión extratextual del propio Goethe en el sentido de que Edouard, en cuanto persona, no le gusta (cfr. Eckermann 1985); aún así se deja llevar por la dinámica de su discurso. Esto recuerda las sugerencias de Bajtín acerca de la autonomía de los personajes de Dostoievski.

principios opuestos" (Benjamin 2007b: 1, 109). De acuerdo con Goethe, una crítica metódica, es decir, concentrada en su objeto, no se justifica. Y por el contrario, por más paradójico que resulte, desde el punto de vista de la concepción romántica del arte, un texto crítico puede ser equivalente o incluso superar el valor estético de su objeto. Al mismo tiempo, Benjamin busca encontrar mediante su crítica un "contenido de verdad", es decir, una verdad filosófica o incluso teológica, dejando el trabajo del comentario (el "contenido objetivo") para los filólogos, "técnicos" del análisis literario.

Ahora bien, la "estética del ojo" constituye la parte fundamental del cronotopo "realista", sobre la cual se construye en Bajtín la investigación sobre los textos de Goethe. A su vez Benjamin, fino analítico de la vista en una época ulterior de su trayectoria creadora (como en el ensayo "Charles Baudelaire como lírico de la época del capitalismo maduro", de 1938), en el ensayo sobre *Las afinidades electivas* todavía no le presta a la estética del ojo la misma atención que le merecería en el análisis de un París del Segundo Imperio (Benjamin 2007b: 1, 150 y 151). En el trabajo de 1938, dedicado al momento histórico perteneciente a otra formación social, momento totalmente ajeno a la experiencia de Goethe (quien, como señala Benjamin en el artículo enciclopédico, la mayor parte de su vida no abandonó Weimar y evitaba con todas sus fuerzas visitar ciudades grandes), el crítico alemán muestra que la confianza en la vista como instrumento de la cognición desde luego se subvierte. Además, el paisaje citadino a la luz del cual se analiza la visión de Baudelaire no favorece un estudio naturalista en cuyo contexto se mueve el pensamiento de Goethe analizado por Bajtín (cfr. Tihanov 2000: 237). Una situación análoga puede encontrarse en Gógol, cuyo sentido de vista material Benjamin aprecia positivamente (en "La feria de Sorochintsy"). Pero cuando la mirada de Gógol se

traslada hacia las calles de San Petersburgo, pierde inmediatamente la claridad y definición de la percepción, descubriendo lo engañoso de las apariencias. (Recordemos "La avenida Nevsky": "Miente a toda hora esa avenida Nevsky, pero más que nunca cuando la noche la oprime con su espesa masa […], cuando el mismo demonio enciende las lámparas sólo para mostrar todo en su aspecto inauténtico".) Este cuadro sí que es perfectamente comparable con los del París baudelairiano, a pesar de que desconozcamos si Benjamin habrá acompañado a Gógol en sus paseos literarios por San Petersburgo (es decir, si leyó o no las narraciones petersburguenses), como lo hizo con los textos del cantor de la capital francesa en los tiempos de Napoleón III.

En cuanto a la concepción bajtiniana del lenguaje, ésta, como es sabido, se opone bastante al misticismo expiatorio de Benjamin, justamente en la medida en que Bajtín comparte los principios filosófico-lingüísticos de su círculo (no entraré aquí en la polémica acerca de la autoría de los conocidos trabajos en disputa firmados por Voloshinov, Medvédev, Kanaev). No obstante, me gustaría señalar que en los trabajos firmados por el propio Bajtín se pone de manifiesto la simultaneidad del contexto social inmediato del enunciado con respecto al nivel ontológico de la comunicación, que nos remite permanentemente al concepto del "gran tiempo". En particular esto se detecta en la misma concepción del "supradestinatario" o del "tercero", mismo que puede ser representado por el pueblo, o las generaciones futuras, o por el propio Dios. Es necesario subrayar la co-presencia de los niveles cotidiano y ontológico en la concepción de un ser "único y unitario",[50] de tal modo que el "acontecimiento" del acto y de la comunicación situado dentro de este ser está arraigado en el tiempo y espacio concretos, pero está determinado por una

[50] "El prosaísmo de Bajtín es un prosaísmo aparente" (Bonetskaia 1995: 255). Por prosaísmo se entiende la interpretación global de la obra de Bajtín como prosaica (en contraposición a la poética), a saber: en el plano de una filosofía de lo cotidiano, propuesta por Morson y Emerson (1990). Mientras tanto, esta simultaneidad del nivel cotidiano y del ontológico fue señalada también por Holquist (2001 y 2002: 24). Cfr. la discusión del mismo problema por L. A. Gogotishvili (1992: 5, 396-398).

responsabilidad a la vez concreta y ontológica, supra-existencial. Es justamente lo que distingue el pensamiento filosófico-lingüístico de Bajtín en comparación con los textos “deuterocanónicos”.[51] En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) la misma concepción del diálogo “en la eternidad” hace contrapunto con una concepción análoga de la comunicación lingüística en Benjamin. Lo que en realidad diferencia a los dos pensadores es la omnipresencia de la discursividad ideológica en la misma estructura de la conciencia y en general el papel que la discursividad desempeña en la antropología filosófica del ruso,[52] mientras que para el alemán el “lenguaje de la verdad” no es el de la comunicación cotidiana y social, sino la plena autoexpresividad del ser. Benjamin hace resurgir en la memoria el lenguaje de las cosas, el lenguaje de un mundo anterior a la Caída, es decir, un lenguaje que transmite los contenidos espirituales. Este lenguaje expresa el ser espiritual que no puede ser transmitido mediante el lenguaje, sino tan sólo en el lenguaje. El ser espiritual es idéntico al ser del lenguaje tan sólo “en la medida en que puede ser transmitido. El ser lingüístico del hombre consiste en que el hombre da nombre a las cosas” (cfr. Benjamin 2007b: 1, 146-147). Mediante el nombre, el ser espiritual del hombre se comunica con Dios.

El Janus bifronte —imagen que aparece también en Benjamin— personifica la co-presencia de los planos ontológico y vital que caracteriza el pensamiento de Bajtín. Esta ruptura con el “teoretismo abstracto y fatal” que hace estos dos planos

[51] Agradezco el señalamiento que me hizo Serghei Sandler en el sentido de que la idea de la “fuerza mesiánica débil” (en las *Tesis de la filosofía de la historia*) tal vez ponga de manifiesto una intuición de Benjamin, paralela a la de Bajtín, acerca de la simultaneidad de los planos cotidiano y ontológico de la vida.

[52] Algunas coincidencias interesantes entre los dos pensadores pueden encontrarse al confrontar el ensayo benjaminiano sobre el lenguaje de 1916 con los apuntes bajtinianos de los años cuarenta. Bajtín habla del acto fundacional de la nominación que realiza el hombre inspirado por Dios, acto mediante el cual el lenguaje del mundo y de sus objetos se pone a funcionar. Bajtín, como ya sabemos, habla del “ser expresivo y hablante”. Las reflexiones de Bajtín acerca de la trascendencia del nombre y del apodo, así como su evocación marginal de la doctrina mística de A. F. Losev acerca de la “glorificación del nombre”, u onomatodoxia (имяславие), cercana por su espíritu y por sus fuentes a la concepción lingüística de Benjamin, van en una dirección análoga.

herméticamente incomunicables se manifiesta en muchos niveles. Se puede hablar aquí de una "relación dialógica", pero también de una "inversión carnavalesca".

La cuestión de las "fuentes" de ambos pensadores debe, desde mi punto de vista, replantearse radicalmente en una clave dialógica. En Bajtín, por ejemplo, encontramos una actitud irreverente hacia los conceptos de Kant. Bajtín transforma la arquitectónica sistemática del filósofo alemán en una arquitectónica de las relaciones interpersonales perteneciente a la filosofía moral concebida incluso como una *prima philosophia*. Su descripción de la realidad ética del acto, que se remonta supuestamente, de acuerdo con su terminología, al neokantismo, en realidad se transforma también dialógicamente "rebasando los límites del sistema de Cohen" (cfr. Nikolaev 1991: 33). En realidad, no es sino la transformación del pensamiento ajeno que se lleva a cabo para que éste permanezca vivo: el modo más normal de la supervivencia de los conceptos en la historia del pensamiento filosófico, aunque en Bajtín este procedimiento deriva en la elaboración de la forma estéticamente acabada de una filosofía dialógica.

A su vez, Benjamin elabora su concepción de la experiencia a partir de las categorías de Kant, para transformar la *Erfahrung* en una categoría universal que garantiza la transmisión discursiva responsable del contenido de la experiencia ("El narrador"), neutralizando la fugacidad y el carácter singular y particular del *Erlebnis*. De este modo se deslinda de la "filosofía de la vida", pero asimismo de Kant (Benjamin 2007b: 1, 172),[53] al relacionar la cognición con el lenguaje y, a través del lenguaje, con la experiencia.

---

[53] Benjamin muestra que la cognición, a pesar de su carácter *a priori* e invariable, comparable a las matemáticas, no se expresa mediante fórmulas ni números, sino mediante el lenguaje, y que Kant no había logrado integrar por esta razón determinados aspectos de la cognición, tales como la religión, su forma suprema, en su sistema ("Sobre el programa de una filosofía futura", 1918).

El motivo profundo de mi propuesta tal vez no sea demasiado manifiesto sobre el fondo general de una confrontación, por lo pronto superficial, de estas dos figuras que se adueñaron de la reflexión de toda una generación de profesores universitarios a nivel mundial, figuras señeras que desgraciadamente están pasando de moda. Lo que se pretende aquí también es hacer un llamado a una determinada autocrítica, que debería alentar, por fin, un análisis del papel de nuestra crítica universitaria en esta historia donde nuestros ídolos de ayer ahora están desbancados. "Esclavo" (aunque sea hegeliano), "Caín" e incluso Ser Ciappelletto, el héroe de Boccaccio (*Decameron*, I, 1). En efecto, la historia de aquel gran pecador que en el lecho de muerte se convirtió en santo, sólo para salvar de la deshonra a aquellos que lo acogieron, recuerda bastante la historia de la recepción del pensamiento bajtiniano, y no sólo en Occidente. En el proceso de su confesión, Ser Ciappelletto permite al monje interpretar sus palabras en el sentido conveniente al caso, y los comerciantes "virtuosos" que lo hospedaron lo oyen y permiten la broma que, después de la muerte del pecador, tiene un efecto inesperado: sus restos se convierten en reliquias sagradas y, verdaderamente, hacen milagros. Hace mucho fue señalado que las ideas de Bajtín poseen para un investigador un carácter heurístico, desempeñando el papel de catalizador del pensamiento propio, y no somos quién para emitir juicios acerca de las circunstancias que las generaron: "no hemos estado ahí", parafraseando la expresión de Ajmátova ("нас там не стояло"). Pero todos nosotros, mercaderes interesados, participamos en el proceso en que "todo está a la venta" (recordando la película de Wajda).[54]

[54] *Wszystko na sprzedaz*, 1968 [*Everything for Sale*].

Hemos de terminar con un llamamiento —bastante radical— de Benjamin dirigido a los críticos: "¡Quién no es capaz de tomar partido, que se calle!".[55]

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavio Costa y Edgardo Castro. Barcelona: Anagrama, 2008.

BAJTIN, Mijaíl M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Caryl Emerson y Wayne C. Booth (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BAJTIN, Mijaíl M. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Esbozos de una poética histórica", en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. [En ruso *Voprosy literatury i estetiki*. Moscú: Xudozhestvennaia Literatura, 1975, 234-407].

BAJTIN, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova [1982]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

BAJTIN, Mijaíl M. *Sobranie Sochinenii*. T. 5. Moskva: Russkie Slovari, 1996; T. 2. Moscú: Russkie Slovari, 2002.

BEASLEY-MURRAY, Tim. *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin. Experience and Form*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Trad. Graciela Calderón y Griselda Mársico. Barcelona: Gedisa, 1996.

BENJAMIN, Walter. "El problema de la sociología del lenguaje", en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999, 157-194.

BENJAMIN, Walter. "Histoire littéraire et science de la littérature", en *Oeuvres*. T. II. Trad. del alemán de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch. París: Gallimard, 2000, 274-283.

BENJAMIN, Walter. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. México: Ediciones Coyoacán, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro I, vol. 1. Trad. José Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras*. Libro II, vol. 1. Trad. José Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2007.

BOCHAROV, S. "El acontecimiento del ser" [en ruso], en V.V.A.A. *M. M. Bajtín. Pro et contra*. Moscú: rjgi, 2002.

BONETSKAIA, N. K. "Observaciones sobre un fragmento del Autor y héroe", en *Bajtinología (investigaciones, traducciones, publicaciones)* [en ruso]. San Petersburgo: Altaya, 1995, 240-275.

BUBNOVA, Tatiana (ed.). *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos, 2000.

BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*. London-Sterling [Vermont], Virginia: Pluto Press, 2002.

[55] "Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen" (Benjamin 2002: 45).

CASSIRER, Ernst. "Goethe y la filosofía kantiana", en *Rousseau, Kant, Goethe*. Trad. Roberto R. Aramayo. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, 233-280.

CASSIRER, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

COHEN, Esther. "El mesianismo judío de Walter Benjamin", en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. Dominik Finkelde et al. (eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Iberoamericana-Goethe Institut Mexiko, 2007, 139-150.

DIEGUEZ, Ileana. "Escenarios liminales en Latinoamérica. Prácticas escénicas y políticas". Tesis de Doctorado en Letras. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

ECHEVERRIA, Bolívar. "Deambular: Walter Benjamin y la cotidianidad moderna", *Litorales: Teoría, método y técnica en geografía y otras ciencias sociales*, 5 (2004).

ECHEVERRIA, Bolívar. *Sobre el concepto de la historia en Walter Benjamin*. México: Era, 2005.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe*. Trad. Cansinos Assens, en Johann Wolfgang von Goethe, *Obras*, vol. III. Madrid: Aguilar, 1985.

ECKERMANN, Johann Peter. *Razgovory s Goethe*. Trad. N. Jolodkovski. Moscú: Zajarov, 2003.

FERRIS, David S. (ed.). *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GARDINER, Michael. "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique", *Utopian Studies*, 3:2 (1992): 21-49.

GASPAROV, M. L. "Bajtín en la cultura rusa del siglo xx" [en ruso], en V.V.A.A. *M. M. Bajtín. Pro et contra*. Moscú: rjgi, 2002, 33-36.

GODZICH, Wlad. "Correcting Kant: Bakhtin and Intercultural Interactions", en Michael Gardiner (ed.). *Mikhail Bakhtin*, vol. II. Londres-Thousand Oaks-Nueva Delhi: Sage Publications, 2002, 3-13.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Las afinidades electivas*. Trad. José María Valverde. Barcelona: Icaria, 1984.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Las afinidades electivas*. Trad. Manuel José González y Marisa Barreno. Madrid: Cátedra, 2005.

GOGOL, Nicolás. *Cuentos ucranios*. Trad. León Mirlos. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

GOGOTISHVILI, L. y P. Gurevich (eds.). *Baxtin kak filosof*. Moscú: Nauka, 1992.

GOMEZ-MORIANA, Antonio. "Triple dimensionalidad del cronotopo bajtiniano: diacronía, diatopía, diastrofía", *Acta Poetica*, 18-19 (1997-1998): 153-218.

GURGANUS, Albert E. "Typologies of Repetition, Reflection, and Recurrence: Interpreting the Novella in Goethe's *Wahlverwandtschaften*", en *Goethe Yearbook*, XV, Simon Richter y Daniel Purdy (eds.). Rochester: Camden House, 2008, 99-114.

HIRSCHKOP, Ken. *Mijail Bajtin: An Aesthetics for Democracy*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

HIRSCHKOP, Ken. "O sagrado e o secular: atitudes perante a linguagem em Bakhtin, Benjamin e Wittgenstein". Trad. Carlos Alberto Faraco, en *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006, 146-160.

HOLQUIST, Michael. “Why Is God’s Name a Pun?”, en *The Novelness of Bakhtin*. Jorgen Bruhn y Jan Lundquist (eds.). Copenhague: Museum Tusculanum Press, 2001, 53-70.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism (New Accents)*. Londres: Routledge, 2002.

JOBIM e Souza, Solange. “Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciencia conmeporânea”, en Beth Brait (org.), *Bakhtin, dialogsimo e construção do sentido*. Campinas [Brasil]: Editora da Unicamp, 1997, 331-346.

IOSEV, Alexei F., “Vesch i imia” [La cosa y el nombre (1930)], disponible en: <http://www.philosophy.ru/library/losef/name.html>. [Consulta: 6 de marzo de 2009.]

LÖWY, Michael. *Rédemption et utopies. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d’affinité élective*. París, Presses Universitaires de France, 1988.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Avertissement d’incendie. Une lecture des thèses “Sur le concept d’histoire”*. París, Presses Universitaires de France, 2001.

LÖWY, Michael. “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, *Acta Poetica*, 28: 1-2 (2007): 73-93.

MAKHLIN, V. L. “Yo abandono la Revolución. Un programa” [en ruso], en *Bajtinski Sbornik III* [Compilación Bajtiniana III]. Moscú: s/e, 1997.

MAKHLIN, V. L. “Debemos hallar el camino de vuelta... transcripción de la disertación doctoral de V. L. Makhlin”, *Dialog. Karnaval. Jronotop*, 2 (1998): 139-192.

MORSON, Gary Saul y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

MAN, Paul de. “La tarea del traductor, de Walter Benjamin”. Trad. Juan José Utrilla, *Acta Poetica*, 9-10 (1989), 257-294.

NIKOLAEV, N. I. “La escuela filosófica de Nevel”, en *M. M. Bajtín y la cultura filosófica del siglo xx. Problemas de bajtinología* [en ruso]. San Petersburgo: 1991, 30-45.

ORTUZAR Vergara, Macarena. “Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena de avanzada”, Acta Poetica, 28: 1-2 (2007): 113-127.

PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin. Le chiffonier, l’Ange el le Petit Bossu*. París: Klincksieck, 2006.

PARIKOV, N. “Versión temprana del concepto de carnaval” [en ruso], *Voprosy Literatury*, 5 (1997): disponible en <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/5/pankov/html>.

POOLE, Brian. “Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origins of Bakhtin’s Carnival Messianism”, *Bakhtin/“Bakhtin”: Studies in the Archive and Beyond, The South Atlantic Quarterly* 97: 3-4 (1998): 537-579.

SALMERON, Miguel. “La onerosa presencia: lectura de *Las afinidades electivas* por parte de Walter Benjamin”, *Paideia*, 16 (1992).

SCHOLZ, Bernhard F. “Bakhtin’s Concept of ‘Chronotope’: The Kantian Connection”, en David Shepherd (ed.). *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998, 141-172.

SIMMEL, Georg. Kant y Goethe. Buenos Aires: s/e, 1949.

TEDLOCK Dennis y Bruce Mannheim, (eds.). *The Dialogic Emergence of Culture*. Urbana-Chicago: The University of Illinois Press, 1995.

THORN, Judith. *The Lived Horizon of My Being. The Substantion of the Self & Discourse of Resistance in Rigoberta Menchú, M. M. Bakhtin and Victor Montejo*. (Special Studies, 29). Tempe [Arizona]: Arizona State University, 1996.

TIHANOV, Galin. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
TOROP, Peter. *La traducción total* [título en ruso *Total'nyi perevod*]. Tartu [Estonia]: Universidad de Tartu, 1995.
TURBIN, V. "Carnaval: religión, política, teosofía" [en ruso], en *Bajtinski Sbornik I* [Compilación bajtiniana I]. Moscú: s/e, 1990, 6-29.
VAUTHIER, Bénédicte. "Bakhtine, lecteur de Goethe ou des ambiguïtés de la réception française (Todorov, Genette, Schaeffer, Rastier) d'un soi-disant romantisme bakhtinien" [2005], en Paul Geyer y Anja Ernst (eds.). *Die Romantik: ein Gründungsmythos der europäischen Moderne*. Göttingen: Vaudenhoeck & Ruprecht, 2008 (en prensa).
VOLOSHINOV, V. N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza, 1993.
WEBER, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Trad. Luis Legaz Lacambra. Madrid: Sarpe, 1984.
WEIGEL, Sigrid. "La obra de arte como fractura. En torno a la dialéctica del orden divino y humano en 'Las afinidades electivas de Goethe' de Walter Benjamin", *Acta Poetica*, 28: 1-2 (2007): 173-204.
WOHLFARTH, Irving. "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin". Trad. Esther Cohen. *Acta Poetica*, 9-10 (1989): 155-205.

Literatura y filosofía en *Una muerte sencilla, justa, eterna* de Jorge Aguilar Mora[56]

ELSA R. BRONDO

Mi familia vino del norte, de Monterrey y de Chihuahua. Inscrita en una historia particular ahora toma sentido en una historia que se ilumina con los relámpagos benjaminianos de tantos muertos y tantos relatos que se han contado en el olvido. Mi abuelo huyó a Nueva York con su padre cuando el villismo cayó en desgracia y allá, junto al río Hudson, se dedicó a construir vías ferroviarias, en tanto estudiaba contabilidad en una escuela nocturna. Allá, mientras Central Park hacía crecer algunos árboles, a mi abuelo se le incrustó la esquirla de un durmiente en un ojo. Un mítico ojo de vidrio neoyorkino lo acompañaría hasta su muerte. La revolución mexicana atravesó a mi familia con pérdidas y exilios. No sólo la mirada de mi abuelo, Alfredo Brondo Costilla; no sólo la muerte de mi tío abuelo José Brondo, en la batalla de Celaya, siendo militar de Francisco Villa; no sólo el paso de mi tío bisabuelo Encarnación Brondo Whitt como médico de campaña en la División del Norte, ni la definición de una vocación de escritor que lo llevaría a contar, a la manera de su época, cuadros de costumbres de las primeras décadas del siglo veinte en el

[56] Jorge Aguilar Mora (México, 1946) es un escritor poco leído y estudiado en nuestro país. No es el objeto de este texto hablar de las posibles causas de esta exclusión. Sin embargo creo que es importante incluir una cita del crítico Christopher Domínguez Michael en esta nota a pie de página como un indicio de la recepción del escritor en México: "Figura excéntrica, fue quien se tomó con la vanguardia de los años sesenta las libertades más fecundas, y quien renunció a ellas con mayor provecho. Discípulo de Roland Barthes, autor de dos novelas que hicieron época (*Cadáver lleno de mundo*, 1971, y *Si muero lejos de ti*, 1979) y poeta ignorado por el canon crítico (*No hay otro cuerpo*, 1977, y *Esta tierra sin razón y poderosa*, 1986), Aguilar Mora es también uno de los pocos intelectuales mexicanos que han razonado, con fortuna o sin ella, contra la obra de Octavio Paz (*La divina pareja*). Profesor residente en Maryland desde hace varios años, Aguilar Mora es una ausencia presente de nuestra vida literaria, un intelectual militante —de su propia y extraña causa— que tiene más lectores, devotos e irritados, de los que su personalidad, entre hosca y mustia, haría sospechar: Yo le profeso una admiración plagada de dudas y querellas; admiración honrada pues no exige ni recibe correspondencia alguna" (Domínguez Michael 1998: 263). Este indicio también podría explicar lo que anota años más tarde el mismo Domínguez Michael: "uno de los ensayos más sugerentes —y menos leídos— de la literatura mexicana contemporánea: *Una muerte sencilla, justa, eterna* del propio Aguilar Mora" (Domínguez Michael 2000: 93).

norte;[57] fueron también todas las mujeres de mi familia que se quedaron en sus casas, atestiguando el peso de los políticos y militares poderosos, y sobrevivieron la barbarie que se instaló en la alta geografía de México durante la revolución. Ellos y ellas permanecieron en la distancia física y en un tiempo que no fue el mío. Si ha llegado a mí tanto recuerdo es porque mi familia me regaló un pasado que nunca pude tocar. Nunca he estado en Chihuahua, nunca busqué en mis dos viajes de trabajo a Monterrey a nadie.

Nadie, nunca, nada y, sin embargo, todos mis fantasmas me acompañan como espectros derridianos de una justicia del porvenir.[58] De mi familia he perdido casi todo y quizá por eso los pocos nombres que atesoro forman parte de una lectura de la revolución mexicana que cobra sentido para mí —en el apremio de que su existencia se haga presente—, con la aproximación del escritor mexicano Jorge Aguilar Mora en *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana* (1990). ¿Cuál es esa aproximación? En la página 104 de este libro aparece la pregunta nietzschiana ¿Qué es esto para mí? Pregunta que ya había formulado Jorge Aguilar Mora en su tesis doctoral, publicada en 1978,[59] *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. En la tesis, la pregunta sirve para desmantelar las capas del discurso del premio Nobel mexicano, para mostrar las aporías de un pensamiento crítico que aún

[57] Aunque he tenido noticia de la existencia de otras obras, Encarnación Brondo Whitt publicó dos libros que se inscriben en la tradición de la crónica: *Nuevo León. Novela de costumbres. 1896-1903* (1935) y *La División del Norte. 1914* (1940), ambas bajo el sello de Lumen. La referencia a *La División del Norte, 1914* la encontré en la bibliografía de *Una muerte sencilla, justa, eterna*.

[58] "Ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no se reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí*, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya como si todavía no han nacido. Ninguna justicia […] parece posible o pensable sin un principio de *responsabilidad*. […] Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones" (Derrida: 12).

[59] "El concepto de Analogía tiene cuerpo, encarna: su encarnación es precisamente la frase 'yo pienso la identidad'. La identidad ya está en el yo: ésa es la manera en que Paz asume la frase de Nietzsche, '¿qué es esto *para mí*?'. Como a Nietzsche lo cree un filósofo de la negación, como piensa que su eterno retorno es cíclico, no es nada incoherente que la frase de valor e interpretación de Nietzsche, el *para mí*, la conciba desde la posición del yo" (Aguilar Mora 1978: 146).

domina algunos territorios de nuestra república de las letras.[60] Esta repetición de la pregunta que formula Nietzsche en el parágrafo 554 de *La voluntad de poder*, se desarrolla en *Una muerte sencilla, justa, eterna* en otros términos:

> No había exigencia mínima, porque de hecho la pregunta misma era literalmente *impertinente*: no se trata de una mayor o menor objetividad, ni de una menor o mayor subjetividad […] La perspectiva o el horizonte de sentido es una voluntad; y desde el momento en que se reconoce como voluntad, es una voluntad de valor: "¿Qué es esto *para mí*?", preguntaba Nietzsche, y el *para mí* no era mayor o menor subjetividad, era la subjetividad misma: ninguna cantidad de datos "objetivos" es garantía de verdad; pero tampoco ninguna declaración de buenos propósitos "personales" (ideológicos, morales, patrióticos, académicos) lo es. La única garantía o la única medida es la proposición de un valor: ¿qué posición frente a la vida? No frente a la historia, no frente a la academia, frente a la vida: qué valores defiendes y propones, más allá de la moral, y de las ideas, y de tus ambiciones en el escalafón académico […] (Aguilar Mora 1990: 104-105).

La pregunta de Nietzsche, ¿Qué es esto para mí?, que a su vez ha sido leída por Deleuze como una *voluntad de valor*,[61] en Aguilar Mora desplaza el problema de la interpretación a los terrenos de la ética: ¿qué posición frente a la vida? Y esta pregunta nos interpela a cada uno de nosotros, que intentamos desde la "subjetividad

---

[60] Aguilar Mora, desde una posición que va del marxismo a la *nouvelle critique* (con especial atención al pensamiento de Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*), cuestiona la concepción histórica ("un signo hueco") de Octavio Paz y con él, la postura de todos los intelectuales en México, incapaces de oponer resistencia al discurso del poder: "No rechazo, pues, el hecho de que él [Octavio Paz] acuda a la ciencia (aunque al hacerlo él mismo se contradiga, situación que sí señalé), lo que profundamente rechazo es la imagen que ha adoptado; y me guardo el derecho de recurrir a otras imágenes científicas que muestran que la historia no es ni curva, ni circular, ni lineal, sino producción de diferencias, producción de similitudes también, pero por sobre todo producción de elementos singulares, moleculares, dispersiones, pululaciones que terminan por imponerse a la identidad que autores como Paz quieren imponerles. Por eso lo más importante de mi crítica no intenta ser una posición de principio como de derecho, de estrategia, de distanciamiento político, vital, sensible" (191).

[61] "Lo más curioso en esta imagen del pensamiento es la forma en que se concibe lo verdadero como un universal abstracto. Jamás se hace relación a las fuerzas reales que hacen el pensamiento, jamás se relaciona el propio pensamiento con las fuerzas reales que supone *en tanto que pensamiento.* Jamás se relaciona lo verdadero con lo que presupone. Y no hay ninguna verdad que antes de ser una verdad no sea la realización de un sentido o de un valor. La verdad como concepto se halla absolutamente indeterminada. Todo depende del valor y del sentido de lo que pensemos. Poseemos siempre las verdades que nos merecemos en función del sentido de lo que concebimos, del valor de lo que creemos. Porque un sentido pensable o pensado se realiza siempre en la medida en que las fuerzas que le corresponden en el pensamiento se apoderan también de algo, se apropian de alguna cosa fuera del pensamiento. Es evidente que el pensamiento no piensa nunca por sí mismo, como tampoco halla por sí mismo la verdad. La verdad de un pensamiento debe interpretarse y valorarse según las fuerzas o el poder que la determinan a pensar, y a pensar esto en vez de aquello" (Deleuze: 146-147).

misma" proponer una interpretación y con ella, sin advertirlo, también responder a ¿qué posición frente a la vida?

Aguilar Mora parte de una perspectiva más allá de un género (ensayo, novela, autobiografía, historia o crónica) y es *su* perspectiva la que hace necesario el uso de la primera y la tercera persona del singular, del relato, de otra interpretación de la historia. Una lectura a *contrapelo*, como propone Walter Benjamin en su "Tesis VII" sobre la historia, no sólo de la historiografía sino de la literatura que confina ciertos recursos a un género. La postura frente al devenir de Jorge Aguilar Mora tiene vasos comunicantes con Walter Benjamin y su idea de una memoria que irrumpe en la historia: "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro" (Benjamin: 40). El instante de peligro para Aguilar Mora es una constelación de acontecimientos en los que el poder y la muerte son ejes históricos y personales: el sexenio de José López Portillo; la desaparición de su hermano David en Guatemala durante la guerra de guerrillas de los años sesenta; el borramiento de las historias singulares y el canon de la novela de la revolución mexicana. Lo que leemos en las primeras páginas de *Una muerte sencilla, justa, eterna* es el proceso de la escritura misma, una expedición por los motivos de un texto que intenta responder a esa pregunta ética que persigue y nos persigue en la lectura.

La escritura del ensayista, traductor, novelista y poeta Jorge Aguilar Mora asume una política de la memoria que pareciera construirse a la manera del mosaico, cuyas piezas, independientes en su unicidad, dialogarán en la repetición y la diferencia.[62] Esta condición se manifiesta a lo largo de la obra, como si al hablar del

[62] Siguiendo el complejo planteamiento de G. Deleuze que Aguilar Mora explica en sus propios términos: "En este libro hablaré una y otra vez de la repetición [...] Pero no quiero hablar de la repetición mecánica, que no es sino una mera abstracción, una construcción de nuestra mala

presente autobiográfico, de un fragmento literario o del pasado histórico estuviera hablando de lo mismo *–el poder impone un discurso al que hay que oponer resistencia crítica–*, y a la vez, cada una de las expresiones de ese poder se volvieran únicas e irrepetibles.

Aguilar Mora se proponía en un principio hablar de los políticos mexicanos a la manera de Suetonio en su *Historia de los doce césares*, pero declina a favor de una empresa humilde y ambiciosa a la vez:

> […] mi libro no sería de historia, ni de revelaciones biográficas. Sería simplemente un libro de estilo. Un libro donde el estilo serviría para hacer económica una imagen que ciertos mexicanos tenemos en la imaginación, en nuestra convicción y en la memoria; pero que no tenemos en la escritura (11).

Y específicamente en la escritura crítica, porque para Jorge Aguilar Mora fuera de la literatura hemos sido incapaces de resistir a los discursos monológicos, no sólo de la historia oficial, sino de la cultura oficial: ni Alfonso Reyes, ni José Vasconcelos, ni Octavio Paz escaparon al poder y su discurso.

Aguilar Mora emprende una obra singular, extraña y difícil de clasificar. Asumido como escritor nos cuenta el proceso de un Jorge Aguilar Mora que perdió a su hermano David en la guerra de guerrillas en Guatemala; su paso por el 2 de octubre del 68; sus lazos indisolubles con Chihuahua y el norte; el terremoto del 85; su formación en el Colegio de México; su encuentro en París con Roland Barthes; sus pesquisas de historiador; sus intenciones y las razones y proporciones teóricas de las que se ha nutrido para hablar de la revolución mexicana. La metaficción se enlaza con el escrutinio historiográfico, la filosofía, la teoría crítica y el rescate de escritores —Nellie Campobello y Rafel F. Muñoz, entre ellos— que eligieron hablar de lo

---

conciencia, sino de la repetición que al repetirse nunca es igual a sí misma, la repetición que al repetirse siempre se repite diferente y que al repetirse se vuelve irrepetible” (Aguilar Mora 1990: 13).

pequeño a diferencia de Martín Luis Guzmán o de Mariano Azuela, autores emblemáticos de la novela de la revolución mexicana, llena de épicos relatos.

En algún momento de su tesis sobre Paz, Aguilar Mora habla de las *decisiones* del poeta como "definitivamente políticas",[63] porque para el escritor *toda decisión* está inscrita en un orden político, en un amplio sentido. En *Una muerte sencilla, justa, eterna* se actualiza la idea de una política de la memoria crítica que *decide* hablar de lo pequeño, lo marginal, lo minimizado y lo borrado por la historia, como una forma de resistencia. "¿Cómo murió mi abuelo?", el personaje Jorge Aguilar Mora pregunta a su padre, "en la Revolución […] uno de tantos que nunca volvieron", le responde. La anonimia de tantos que fueron sepultados en fosas comunes durante la revolución, de los que sólo se guarda una memoria íntima, forman parte de esa preocupación que es saciada en parte por dos obras literarias que acompañan intermitentemente al texto: *Cartucho* de Nellie Campobello y *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael F. Muñoz. En *Cartucho* es la mirada de la infancia que cuenta una revolución pequeña, en breves postales de pueblo, plagada de fusilamientos y de muertos fugaces. En *¡Vámonos con Pancho Villa!* un grupo de héroes comunes se unen a la División del Norte fieles a la figura aporética de Francisco Villa.

> La literatura en estas historias de vileza y de esfuerzo tiene […] una tarea decisiva: convertir los hechos históricos en acontecimientos lingüísticos y en propiedad colectiva anónima. Esa función cotidiana y luminosa de la literatura permite transfigurar el dolor colectivo en voluntad, y la voluntad en imperativo moral, sobre todo en los momentos en que el tiempo histórico mismo oscurece nuestro futuro más inmediato (Aguilar Mora 1990: 11).

[63] "Sus opciones políticas parecen ser únicamente opciones que la publicidad de Occidente plantea. Pero tiene que probar sus opciones a pesar de que sean parciales, si no es que totalmente reductoras y hasta engañosas. Y además sus opciones son definitivamente políticas, o sea, son decisiones" (Aguilar Mora 1978: 185).

La tarea de la literatura es, entonces, hacer posible un diálogo crítico entre la historia y una memoria que la actualiza y la sacude. En *Una muerte sencilla, justa, eterna* se construye este diálogo en la figura del mosaico que ya habíamos señalado. Su deseo de totalidad se intenta cumplir en el fragmento: la estructura del libro mantiene en cierto sentido un orden lineal de lo que se quiere contar y a la vez fragmentario, porque se pasa de la autobiografía, la narración, la reflexión teórica, la crítica literaria, la apuesta filosófica, a pasajes absolutamente historiográficos. Esta fragmentación de la totalidad, disemina una pregunta ética: "¿Qué posición frente a la vida?" a través de temas y recursos formales.

La autobiografía y la metaficción hacen posible la transparencia de una perspectiva, así como la crítica literaria que emprende, hace posible, en los mismos términos de la institución académica, poner en cuestión el canon de la narrativa de la Revolución Mexicana. La escritura crítica de la historia, se realiza con los mismos artilugios que otros textos historiográficos, pero esta vez para volver a dibujar figuras como Pancho Villa, Lucio Blanco o la compleja relación con la frontera norteamericana. El conjunto de los fragmentos ofrece, ciertamente, un ejercicio de estilo, aunque sería más adecuado llamarlo "ejercicio de estilos", de formas canónicas aceptadas por las políticas académicas, pero que por su naturaleza crítica y el montaje de cada una de sus partes, constituyen una afrenta para el espíritu clasificatorio de todas las disciplinas de Aguilar Mora en crisis.[64] En este sentido, se puede leer la confusión que despierta el texto en algunos críticos.[65] Aguilar Mora coloca su obra, desde el estilo, en una posición problemática, como si la obra misma expresara el

[64] Como apunta Domínguez Michael: "No es una obra académica —aunque cumple con todos sus requisitos"— (Domínguez Michael 1998: 263).
[65] Adolfo Castañón, por ejemplo, expresa: "Sólo se puede leer con fruición intelectual y novelesca *Una muerte sencilla, justa, eterna* de Jorge Aguilar Mora" (Castañón: 40).

contenido incómodo, en la incomodidad que representa determinar el género al que pertenece.

¿Qué posición frente a la vida? es la pregunta que se intenta ilustrar en las páginas de un libro, pero que se ramifica en, no sé si llamarla la corriente de un río, que atraviesa el corpus de su obra. Esta preocupación podría ser benjaminianamente "el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla" (Benjamin: 40). La tesis VI de Walter Benjamin, de la que he tomado estas últimas líneas, esclarece —en parte— el obsesivo trabajo de Aguilar Mora, legible tanto en *Una muerte sencilla, justa, eterna* como en los ensayos, que a modo de prólogo, acompañan las ediciones de *Cartucho* de Nellie Campobello, *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Se llevaron el cañón para Bachimba* de Rafael F. Muñoz publicadas por editorial Era. En la tesis número VI, Benjamin habla del peligro que acecha a la tradición y a sus receptores, el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. Es decir, reproducir el discurso y la memoria de los vencedores, incrustando en la tradición ese discurso y esa memoria "oficiales". Para Benjamin ni aún los muertos estarán a salvo de este peligro. Los fusilados, la literatura marginada, los sin nombre de la revolución mexicana, la muda historia. Aguilar Mora pareciera actuar en consecuencia insistentemente en todos los espacios de su discurso donde se puede leer ¿Qué posición frente a la vida?: que puede leerse como el ejercicio de una memoria política de repetición y diferencia que se pone en acto quizás porque sabe como Walter Benjamin que "el enemigo no ha dejado de vencer" sobre una tradición secuestrada, tanto como los receptores de esa tradición.

BIBLIOGRAFÍA

AUB, Max. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México: Lecturas Mexicanas, FCE/SEP, 1985.

AGUILAR MORA, Jorge. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era, 1978.

AGUILAR MORA, Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*. México: Era, 1990.

AGUILAR MORA, Jorge. "El silencio de Nellie Campobello", en Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. México: Era, 2000.

AGUILAR MORA, Jorge. "Una novela fiel", en Rafael F. Muñoz. *Vámonos con Pancho Villa*. México: Era, 2007, 9-41.

AGUILAR MORA, Jorge. "Novela sin joroba", en Rafael F. Muñoz. *Se llevaron el cañón para Bachimba*. México: Era, 2007b, 9-45.

BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Ítaca/UACM, 2008.

CASTAÑON, Adolfo. "Jorge Aguilar Mora: hacia la unidad de la experiencia", en *Arbitrario de literatura mexicana*. México: Lectorum, 2002. 39-42.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 2003.

DOMINGUEZ MICHAEL, Christopher. "La tanatografía de Jorge Aguilar Mora", en *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México: Joaquín Mortiz, 1998, 263-268.

DOMINGUEZ MICHAEL, Christopher. "Tumba con nombre: Nellie Campobello", *Letras Libres*, núm. 22, México: Octubre 2000, 93.

PARRA, Max. Writing, Pancho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico. Texas: Texas University Press, 2005.

Estéticas del residuo en el Chile del postgolpe. Walter Benjamin y la escena de avanzada

MACARENA ORTÚZAR VERGARA

> *las banderas de Chile ondearon como un harapo sobre los colores que miraban hasta que desgarrados no hubo colores en sus banderas sino apenas un jirón cubriéndoles los cuerpos aún vivos entumidos descolorándose en la playa*
>
> RAÚL ZURITA, *"Las playas IX"*

En "Experiencia y pobreza" (1933), Benjamin dice que las personas que volvían de la guerra "[...] regresaban mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en lo referente a experiencias comunicables" (Benjamin 1982: 134). Un punto especialmente interesante de esta breve cita es su relación con la idea de "experiencia comunicable".[66] Se trata de una pobreza de experiencia como experiencia contada, como memoria. En palabras de Sarlo, para Benjamin "no hay narración sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez y la convierte en lo comunicable, es decir lo común" (Sarlo: 33-34).

Desde este punto de vista, experiencia y relato son inseparables. Pero, si son inseparables, ¿cómo vive el horror aquel que no tuvo palabras para nombrarlo? La pobreza de la experiencia es el enmudecimiento rotundo del cuerpo que resistió la tortura con un "corte de pensamiento" (testimonio en Grau: 78). La experiencia de la muerte, la violación, las vejaciones, el hambre, la humillación solo parecen posibles empobreciendo la experiencia: interrumpir el pensamiento, interrumpir la memoria,

[66] Nos referimos a la *Erfahrung* en el sentido de experiencia para ser contada, cfr. Cohen: 65-66.

interrumpir para sobrevivir. Superar esta fractura transmitiendo la experiencia sería la única forma de superar el *shock* de lo vivido. Se trata de “la redención del pasado por la memoria” (Sarlo: 36).

Muchas personas, desde la dictadura chilena (1973 -1990) intentaron hacer suya la experiencia a través de la palabra. Hablaron, aunque fuese a duras penas, para restablecer una continuidad que se veía violentamente fracturada. Continuidad de experiencia, lenguaje y memoria; continuidad histórica y continuidad del lazo social. Pero, ¿cuál es el lenguaje que se levanta apenas, desde la pobreza, desde la fractura de la memoria e intenta comunicar, hacer propio lo alienado?

Los escritores de todas las tendencias poéticas que convergieron en el postgolpe debieron enfrentar varios cambios sustantivos al panorama poético. Primero, una breve pero profunda discontinuidad a raíz del desmantelamiento o intervención de universidades, talleres, editoriales, revistas; además de la desaparición y dispersión, mayoritariamente por la clandestinidad, el presidio, la desaparición o el exilio de buena parte de los personajes que conformaban dicho panorama. En segundo lugar, los poetas que permanecieron en el país vieron su poesía marcada por las particulares condiciones de la vida cotidiana, pero sobre todo por la precariedad de la producción y circulación de textos.[67]

Todos ellos intentaron una memoria, guardaron memoria, transmitieron la memoria porque era la única forma de hacer propia la experiencia e inscribirla en el tejido de la tradición y de la comunidad.[68] Intentaron fijar, insistentemente, a la

---

[67] A pesar de lo anterior, resulta sorprendente constatar la enorme producción de poesía en autoediciones, papeles mecanografiados, fotocopias o casettes en el postgolpe chileno. Se produjo, después de 1973 –al interior del país y en el exilio— una gran cantidad de poesía. Según Thomas Harris en 1974 se publicaron 120 libros de poesía, en 1985 140, cifras de producción que sobrepasan con creces a las de antes del golpe. Véase “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990” de Thomas Harris en *Mapocho. Revista de humanidades*, 51 (Primer semestre de 2002).

[68] Todas las tendencias poéticas que convergieron durante la dictadura desde las testimoniales hasta las más experimentales, aún con sus grandes diferencias y la disgregación, están marcadas por la pregunta por la realidad.

manera del cronista benjaminiano lo grande y lo pequeño para que "nada de lo que alguna vez aconteció pueda darse por perdido para la historia" (Benjamin 1995: 49).

Relegar el horror a un punto de la historia, impedirle la circulación, fracturar la memoria y la experiencia es una forma de negarla y negar con ello a las víctimas: "Por ello la escritura se convierte en una lucha contra el olvido, en una facultad política, en un momento ético donde el otro, el "hundido", cobra vida a través de la pluma del escritor y del sobreviviente" (Cohen: 17).

Desde el punto de vista de Nelly Richard han sido tres los principales factores que han llevado en Chile a la memoria desmembrada y cuya imagen más patente es la de los cuerpos aún sin sepultar, los NN que esperan una narración de su muerte:

> Primero, la amenaza de su *pérdida* [de la memoria] cuando la toma de poder de 1973 seccionó y mutiló el pasado anterior al corte fundacional del régimen militar. Segundo, la tarea de su *recuperación* cuando el país fue recobrando vínculos de pertenencia social a su tradición democrática. Y tercero, el desafío de su *pacificación* cuando una comunidad dividida por el trauma de la violencia homicida busca reunificarse en el escenario postdictatorial, suturando los bordes de la herida que separa el castigar del perdonar (Richard: 13).

El nombre de "transición" con que se llamó en Chile a los primeros años de retorno a la democracia (a partir de 1990) expresaba, precisamente, un deseo de restablecimiento de la continuidad, esto es, *recuperación*. Deseo y necesidad de hacer un trabajo de rememoración –que no se ha cumplido– que generara una narración, una continuidad entre los hechos que fracturaban el cuerpo nacional. La memoria desmembrada a la que se refiere Nelly Richard persiste, la transición no ha marcado el ansiado tránsito que recogería las ruinas que sobrevivieron a la catástrofe del sentido. La transición –si es posible–, la narración de esa historia de fracturas y residuos

pasaría, no por obviar dichas fracturas, sino por recorrer "sus puntas y escarpaduras, que obligan a detenerse a quien quiere pasar por sobre ellas" (Benjamin 1995: 92).

Es la amenaza de pérdida de la memoria y la falta de un lenguaje que diera cuenta de ella la que se deja traslucir en las obras de la neovanguardia chilena.[69] Será una recuperación de la memoria fragmentaria y carente del habla, en un contexto en el que comunicar era un acto de peligrosidad por sí mismo y en el que no había un lenguaje total capaz de decir lo que era necesario transmitir.

La pobreza de la experiencia consiste, entonces, en un problema de los límites del lenguaje, de los límites del sujeto y también de los límites de lo que era posible imaginar como experiencia. Una vez que el horror de la dictadura pasó a través de los cuerpos de miles de chilenos, el lenguaje no podía quedar intacto.

Es desde allí desde donde habla Raúl Zurita en el prólogo a *La experiencia autoritaria* (1981) de José Joaquín Brunner:

> No es que la victoria –o la derrota– sea absoluta, es más bien el intento por hacerla aparecer como absoluta lo que marca, en definitiva, el quiebre con el pasado. Ello no es solamente un asunto de palabras, pero también pasa por las palabras: no se borra un país (eso sería solamente una idea), lo que se borra es la consistencia de su lenguaje [...] (Zurita 1981: 7).

El quiebre con el pasado es, para el poeta, una pérdida de consistencia en el lenguaje que permitiría la narración, el restablecimiento de la continuidad. Así, hay quienes durante la dictadura intentaron una escritura, a través de este lenguaje sin consistencia, desde la precariedad más absoluta, generando nuevos códigos para decir

[69] La crítica chilena dio el nombre de "neovanguardia", "nueva escena" o "escena de avanzada" al campo no oficial de la producción artística gestada bajo la dictadura, que se caracterizó por una fuerte ruptura con la tradición estética anterior y la corrosión, en general, de los grandes postulados en torno al arte, los géneros, los soportes y el sujeto.

esa fractura: un “alfabeto de las huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y la traza” (Richard: 14).

La ruptura que la escena de avanzada significó en la tradición del arte chileno nacía precisamente del intento de adopción de nuevas formas que permitieran la enunciación de fragmentos de experiencia que tanto el lenguaje anterior al Golpe como aquel “sin consistencia” que se fundó tras él no podían expresar.

> [...] el lenguaje de la antipoesía fue incapaz de dar cuenta de ese quiebre, digamos, perceptivo a partir de 1973. ¿Por qué? Porque era de un optimismo increíble: creía efectivamente que el lenguaje oral, el lenguaje de las conversaciones, tenía una salida mejor que las otras... Pero después del 73, ¿te fijas?, nos preguntamos qué fue de tanta conversación, ¿no? (Zurita en O' Hara: 106).

En este comentario de Zurita se expresa con toda claridad la certeza de algunos artistas del postgolpe de que el lenguaje había cambiado para siempre. La violencia infligida sobre la percepción, la comunicación y la historia había sido demasiado profunda. El lenguaje de la antipoesía se volvió así, abruptamente, un lenguaje de otra época. Lo mismo hace notar Adriana Valdés respecto de Enrique Lihn y Neruda:

> En los años ochenta y al contrario del famoso “yo vengo a hablar por vuestra boca muerta” del vate, [Lihn] dice “en una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara [...] en una lengua de plástico intrínsecamente amordazada y por supuesto desechable...”. Tal vez “Made in Taiwan” como las baratijas del Paseo Ahumada de entonces. Porque, dirá en 1987, “como ciudadanos de un mundo fascistoide estamos contaminados de lo que repudiamos” (en Valdés: 163).

Neruda ya no era posible después de 1973. La escena de avanzada y otros artistas de la época estaban convencidos de que ese no era otra cosa que el reverso del

lenguaje dictatorial. Había que cambiar los lenguajes, hacer saltar los soportes y los géneros y hablar la lengua de la carencia.

Volvemos, entonces, a la pregunta inicial: ¿Cómo es posible narrar el horror, si en él hay un "corte de pensamiento", un empobrecimiento de la experiencia comunicable? Creemos que, en las formulaciones más novedosas del arte del postgolpe, la respuesta se dio sobre un no rotundo al lenguaje totalizante y de lo total. Memoria y experiencia se divorciarían de las visiones globales, y plenamente articuladas. Se trata de una concepción de la memoria que hace estallar las ideas de sucesión cronológica y globalidad:

> El pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada. Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten esa reformulación heterodoxa para que las memorias trabadas por la historia desaten sus nudos de temporalidades en discordias (Richard: 14).

Juan Luis Martínez, tematiza en uno de sus poemas de *La nueva novela* esta pérdida del código, de las señales. Un padre de familia ve desaparecer a cada uno de sus seres queridos al interior de la casa (patria) para terminar, justo antes de desaparecer él mismo, diciendo:

> Ahora que el tiempo se ha muerto
> y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
> desearía decir a los próximos que vienen,
> que en esta casa miserable
> nunca hubo ruta ni señal alguna
> y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza (Martínez)

Al comienzo del poema, el padre advierte a los miembros de su familia sobre el peligro de desatender las señales, la posibilidad de que estas se borren; pero una vez que la familia ha desaparecido le es revelado al padre que "*nunca* hubo ruta ni señal alguna".

Este lenguaje de la pobreza no fue otro que el lenguaje del residuo y de la pérdida de señales. Ante la imposibilidad de un lenguaje que unificara la experiencia, la neovanguardia se centra en los residuos que la historia oficial iba dejando en los márgenes. Así lo expresa con toda claridad Diamela Eltit en la presentación de *El Padre Mío* (1989),[70] texto para el cual la autora dedicó años de exploración en los márgenes de la ciudad, centrándose en los vagabundos cuya:

> exterioridad se construía desde la acumulación del desecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso. [...] Cargando todas sus pertenencias en bolsas, sacos o paquetes, esos bultos eran una apariencia más. El símil de la propiedad individual y, más aún, la copia de una historia personal marcada por la posesión de objetos testimoniadores de la existencia de un pasado. De esta manera, la elaboración de significaciones sólo era legible en la suma de síntomas externos que se ponían a operar (Eltit 1989: 12).

El simulacro de historia personal, del testimonio de un pasado a través del bulto, de los desechos de la sociedad es el lenguaje que adoptaron los jóvenes artistas de la nueva escena muchas veces en un barroco igualmente temible al del Padre Mío. Un negativo que, viniendo del margen, hablaba con su existencia del positivo ubicado al centro: "En algún lugar era posible suponer que en sus cuerpos estaban impresos los grafismos de todos los otros –lo institucional–" (13). La pobreza de la experiencia devino en el postgolpe chileno en un lenguaje del vagabundeo, precisamente porque esa era la única manera de expresar a Chile con los residuos de su pasado y la fractura presente:

> [El Padre Mío] Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda

[70] El texto se basa en el Padre Mío, nombre que da Eltit a un vagabundo cuyos monólogos graba y transcribe la autora. Así, el libro consta de tres partes, que corresponden a tres "hablas" del Padre Mío grabadas en 1983, 1984 y 1985. El texto se puede encontrar en www.memoriachilena.cl

> crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación en todas las ideologías. Es una pena, pensé (17).

La forma de hablar desde la desarticulación del postgolpe era, desde el punto de vista de la escena de avanzada, precisamente, esa infección de la memoria. Un habla supurante, pero imperiosa que insistía en el fragmento y el margen, como había propuesto Benjamin desde otra crisis.

> Activar la memoria a fragmentos, pero sacarla del enmudecimiento, fue la consigna de las acciones de arte del grupo CADA.[71] El artista para el CADA era un "obrero de la experiencia" y el arte solo tenía sentido como "experiencia corregida". Por ejemplo, en la primera acción de arte (1979) se leyó un texto frente a la CEPAL que decía: "[...] ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político [...] corregir la vida es un trabajo de arte" (en Neustadt: 128). De hecho, estos son los fundamentos de todas las acciones de arte que realizó el colectivo y de buena parte de la producción individual de sus integrantes tras la disolución del grupo.[72]

Raúl Zurita reafirma en una entrevista, aunque refiriéndose a su propia producción poética: "entender la construcción de un cuerpo social como única obra de arte valedera […] asumir la propia vida y la de todos como el único producto de arte que merece ser sociabilizado. O sea la vida entendida como obra por construir" (en O'Hara: 104).

El problema de la fractura de la totalidad en los procesos sociales no era independiente del problema del sistema de producción y circulación de arte. Desarticular los compartimentos estancos de política / arte / vida, haciendo difusos los límites a través de las acciones de arte y el artista como obrero de la experiencia, no

---

[71] Colectivo de Acciones de Arte, conformado por Zurita, Eltit, Rosenfeld, Dittborn y Balcells que se inscribe en el marco de la nueva escena o escena de avanzada. Para un análisis de los postulados y el lugar que ocupó el CADA en la escena de avanzada, puede verse "Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia" en *La insubordinación de los signos* de Nelly Richard y *CADA DÍA, la creación de un arte social* de Robert Neustadt.

[72] Las acciones de arte pretendían corregir la vida *entendiéndola como* obra de arte y no cambiar la política o la vida *a través* del arte, entendido como una esfera distante de "lo social".

era, por tanto, solamente una crítica a la institución del museo, sino que además intentaba restablecer una experiencia fracturada en términos del cuerpo, el lenguaje y sus relaciones con el mundo.

En "Ay! Sudamérica", la segunda acción de arte del grupo, se dejaron caer 400.000 volantes sobre Santiago desde aviones de la Fuerza Aérea:

> Estábamos entre el 79 y el 80, en dictadura, a un plazo muy cercano del golpe de estado. Entonces nosotros teníamos muy presente el bombardeo de la Moneda. Nosotros quisimos citar, activar la memoria de ese bombardeo con estas avionetas: citar y revertir a la vez el bombardeo del golpe. Es una metáfora débil, pero era lo que nosotros podíamos hacer en ese momento (Eltit 2004: 45).

Es particularmente interesante que el CADA haya acuñado el término de "experiencia corregida"[73] y que este fuese un eje central de su propuesta. Frente a la pobreza de la experiencia, el CADA se levanta bajo el signo de la experiencia corregida; aunque fuese con una "metáfora débil".

Otra de las acciones de arte fue "Viuda" que consistió en la inserción de una fotografía en diversas revistas bajo la consigna: "Mirar su gesto extremo y popular. / Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. / Entender a un pueblo. VIUDA". Texto firmado por Mujeres por la vida y CADA, fechado en septiembre de 1985.[74]

---

[73]Experiencia individual, biográfica, pero antes que nada, experiencia colectiva. Así lo muestran las acciones de arte, entre las cuales está "Ay! Sudamérica" y "Para no morir de hambre en el arte". En "Para no morir de hambre..." se llevaron a cabo seis acciones programadas simultáneamente, anotamos algunas: los artistas distribuyen cien litros de leche entre familias de un sector pobre de Santiago, se publica en la revista *Hoy*, desviando su función periodística, el siguiente texto: "Imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar", diez camiones lecheros desfilan por la ciudad desde un centro productor de leche hacia un museo, se lee frente a la sede de la ONU un texto en cinco idiomas que retrata a Chile en su precariedad y marginación.

[74] Una copia de esta inserción puede verse en el libro de Neustadt.



El cuerpo se vuelve fundamental en el lenguaje de la nueva escena chilena porque afirma una existencia.[75] Obliga a la circulación de aquellos sujetos sociales que han sido expulsados de la historia oficial. Es la falta de circulación la que impide la experiencia. Así, la nueva escena se empeñará en que los jirones de la experiencia circulen y salgan del mutismo: "Mirar", "Prestar atención", "Entender" un gesto extremo que marca la existencia de aquellos sujetos que habían sido borrados del discurso hegemónico. Pero un cuerpo ajado se expresa también en un lenguaje ajado: "La narración está unida al cuerpo y a la voz" (Sarlo: 33).

El CADA puso el acento sobre la experiencia haciendo transitar por la esfera pública sujetos o acontecimientos que habían sido arrancados del discurso de lo nacional, en palabras de Benjamin, haciéndoles justicia del único modo posible: "Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los deshechos: ésos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos" (Benjamin 1995: 125).

[75] El cuerpo no sólo aparecerá dicho muy a menudo en las obras de la neovanguardia, sino que también será materia de arte y soporte de arte. Las violencias infligidas por la dictadura sobre los cuerpos a través del presidio, la tortura, la restricción de movimiento, el exilio, el toque de queda, etc. son subvertidas al asumir el cuerpo como soporte de significaciones, de arte, de sentido que se mantiene como un reducto de libertad en pugna, como lo más íntimo que se ve intervenido, pero que también se está defendiendo a sí mismo en el hecho de aparecer y, por tanto, significar. De ahí lo desafiante del gesto.

La primera edición de *Purgatorio* de Raúl Zurita abre con la fotografía del rostro quemado del autor en la portada.[76] Leemos esta imagen, entre otras cosas, como una manifestación de la concepción de arte que unía la producción estética a la vida, el cuerpo y el cuerpo social. Posteriormente, aparece el epígrafe que abre el poemario: "Mis amigos creen que / estoy muy mala/ porque quemé mi mejilla". Ya desde esa apertura estamos en presencia de una de las grandes indeterminaciones a las que se somete la voz de *Purgatorio*: femenino/masculino. Oscilación que rompe una de las más importante categorías binarias del lenguaje.[77] Esta indeterminación se verá profundizada en las primeras páginas del libro, donde se ve al autor vendado y se lee en la página siguiente, con letra manuscrita:

> Me llamo Raquel
> estoy en el oficio hace varios
> años. Me encuentro
> en la mitad de
> mi vida. Perdí
> el camino.



Dado un autor masculino que ingresa en la obra con su biografía, a través de la fotografía –la mejilla quemada con una venda–, el texto manuscrito "Me llamo

[76] Las fotografías reproducidas corresponden a la primera edición del libro, en tanto que en las citas trabajaremos con la edición de 1996, que corresponde a la cuarta edición. En caso de que se presenten diferencias entre la primera edición y la cuarta, lo consignaremos a pie de página.
[77] La forma en que la literatura habrá se subvertir el discurso de la univocidad y la impermeabilidad consiste principalmente en la creación de discursos plurales y fragmentarios, que abrían sus sentidos a través de la polisemia o la ambigüedad, generando una constante fluctuación que tendía a borrar, movilizar, permeabilizar los límites identitarios y las categorías excluyentes.

Raquel…" constituye una clara ruptura de la expectativa del lector.[78] El ingreso de la voz femenina, de la locura y, en general de todos los personajes borrados del discurso identitario nacional es característica del arte de la escena de avanzada. Así, Maquieira abre *La Tirana* con una voz femenina que intenta recordar desde la afirmación más radical "Yo":

> Yo, La Tirana, rica y famosa
> la Greta Garbo del cine chileno
> pero muy culta y calentona, que comienzo
> a decaer, que se me va la cabeza
> cada vez que me pongo a hablar
> y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez (Maquieira: 25)

En definitiva, la propuesta de la escena de avanzada en Chile fue la de "cepillar la historia a contrapelo" (Benjamin 1995: 91) por medio de la creación de un lenguaje a contrapelo. Estos escritores del postgolpe en Chile se enfrentaron a la necesidad de hacer circular la experiencia fragmentada y silenciada, estructurando una nueva estética que fuese capaz de decir la carencia y la fractura de la experiencia. Aún con la oblicuidad, la oscilación y el enmascaramiento sobre los cuales se despliegan estas propuestas; no hay en ellas el enmudecimiento que hubiese constituido una fractura aún mayor en la memoria chilena.

El lenguaje de la carencia que adoptó la escena de avanzada se destaca por poner el acento en lo residual y marginado. La acumulación de fragmentos, como los bultos del Padre Mío intentan reproducir –hasta el delirio—la construcción de una memoria, afirmando una experiencia. Guardarlo todo y adherirlo todo para que nada sea borrado. La corrección de la experiencia, como la llamó el CADA, consistía más bien en la constitución de una experiencia, imprimiéndola en la memoria. Y esa memoria, tras el bombardeo de la Moneda, se expresaría en el lenguaje de la ruina.

[78] En términos de la inclusión de la propia vida este manuscrito funcionaría de la misma manera que el de Roland Barthes, en *Barthes por Barthes*: "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman" (10). Expresa, por una parte, el enmascaramiento, pero también afirma la certeza de una existencia (lo corporal) a través de la escritura personal, manuscrita.

La dictadura chilena constituyó un derrumbe del sentido a tal punto que ni siquiera la sensibilidad del testimonio fue posible para los jóvenes artistas de la neovanguardia. ¿Cómo fue el testimonio del arte? Fue un testimonio del desecho, la errata y la ruina que retomó todos los restos de la historia mientras deambulaba por los márgenes de la ciudad y dormía en las fachadas de los edificios como el Padre Mío de Diamela Eltit.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter. "Experiencia y pobreza", en *Para una crítica de la violencia*. México: La nave de los locos, 1982.

BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. trad. Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM/ARCIS, 1995.

COHEN, Esther. *Los narradores de Auschwitz*. México, Buenos Aires: Fineo-Lilmond, 2006.

ELTIT, Diamela. *El Padre Mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.

ELTIT, Diamela. "Ay! Sudamérica", en *Revista de crítica cultural. Arte y política desde 1960 en Chile*, 29-30 (2004).

GRAU, Olga. "Memoria y representación: cuerpos y lenguajes heridos", en *Utopía (s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Nelly Richard (ed.). Santiago: ARCIS, 2004.

MAQUIEIRA, Diego. *La Tirana*. Santiago de Chile: Tempus Tacendi, 1983.

MARTINEZ, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago de Chile: Ediciones Archivo, 1985.

NEUSTADT, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

O'HARA, Edgar. *Isla Negra no es una isla: El canon poético chileno a comienzos de los ochenta; entrevistas*. Valdivia: Barba de palo, 1996.

RICHARD, Nelly. "Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)", en *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

SARLO, Beatriz. "Historia y memoria. ¿Cómo hablar de los años setenta?", en *Utopía (s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Nelly Richard (ed.). Santiago de Chile: ARCIS, 2004.

VALDES, Adriana. "Una escena y varios fragmentos", en *Utopía (s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Nelly Richard (ed.). Santiago de Chile: ARCIS, 2004.

ZURITA, Raúl. "Presentación", en José Joaquín Brunner. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO, 1981.

ZURITA, Raúl. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria, 1996.

2. LENGUAJE-MESIANISMO

Sobre algunos motivos judíos en Benjamin

IRVING WOHLFARTH

Traducción de Esther Cohen

Génesis…de un marxista

La Caída, según Benjamin, es antes que nada la caída del lenguaje. Caída del nombre divino y, al mismo tiempo, "la hora natal de la palabra humana" (1: 93).[79] Caída, también, del ser en el tener. El lenguaje se apodera entonces –hablaremos de esto más tarde– de la "abstracción", del "juicio" y de la "significación". Ya no es un médium; es un "medio" de comunicación: "La palabra debe comunicar alguna cosa (más allá de sí misma). Ése es el pecado original del espíritu lingüístico (1: 93). La Caída es entonces, también, el origen de la reificación, la hora natal de la "cosa" (Sache) en tanto que "alguna cosa" y, al mismo tiempo –también regresaremos a esto–, es la génesis del sujeto y del derecho. La naturaleza no será en adelante más que una cantidad cualquiera y desdeñable, objetividad que pertenece más o menos a un sujeto, acusativo gobernado por la dictadura de un nominativo que, lejos de nombrarla de una vez por todas, no dejará de manipularla. El Paraíso de los nombres había sido un interior sin exterior. La Caída es la exterioridad en tanto que tal. Exterioridad del "saber" en relación con el "conocimiento", de los "signos" en relación con los nombres; exterioridad, a su vez, del significante con el significado en relación con la "magia inmanente" (1: 93) del lenguaje paradisiaco. Al comer el fruto del árbol del conocimiento, el hombre sale del círculo mágico de una palabra plena. De este modo,

[79] Utilizaremos en adelante las abreviaturas siguientes: 1 para *Oeuvres 1* (*Mythe et Violence*); 2 para *Oeuvres 2* (*Poésie et Révolution*); *GS* para *Gesammelte Schriften*; *Corr* 1 y 2 para *Correspondance*. Las traducciones serán modificadas a menudo.

el pecado original se castiga a sí mismo: exiliarse del nombre ya es expulsarse del Paraíso.

La Caída es la caída del *nombre* en la *arbitrariedad del signo*. No que todo signo sea por definición arbitrario. Ya en el Paraíso:

> Dios da a las bestias, por turno, un signo con el fin de que después comparezcan ante el hombre para recibir sus nombres. Así, la comunidad lingüística entre la Creación silenciosa y Dios se da, de una manera casi sublime, en la imagen del signo (1: 92).

Habiendo antes "insuflado el aliento" (1: 87) en el hombre, Dios convoca a una asamblea general para que, ante sus ojos, la Creación entera sea coronada con su propio testimonio. Se contenta, en efecto, con su papel de aquel que insufla. Cuando cita a las bestias a comparecer frente al hombre, lo "llama" para nombrarlas. El hombre es, por así decirlo, nombrado lugarteniente de Dios, y habla en nombre de la Creación silenciosa. Al nombrarla, la representa; al representarla, le hace justicia. Justicia anterior a todo juicio sobre el bien o el mal. Cada nombre que el hombre otorga a la Creación es la palabra justa que concuerda con el *Logos* del que proviene. Dotado de esta "magia inmanente" que le permite participar en persona de la presencia de lo que representa, el nombre sería lo que la lingüística moderna designa como el icono o el símbolo. De tal "bosque de símbolos", Baudelaire evoca, en las *Correspondances*, la "tenebrosa y profunda unidad".[80]

---

[80] "Este aspecto simbólico del lenguaje depende de su relación con el signo, pero se extiende (…) hasta el nombre y el juicio" (1: 97). Por el contrario, la *alegoría* se pone en relación con arbitrariedad del signo y del sujeto. La alegoría está ligada, en consecuencia, a las categorías del mal, de la nada y de la abstracción: está "en su casa en la Caída" (*GS*, 1: 407). El veredicto benjaminiano sobre la depreciación romántica de la alegoría en nombre del símbolo va a la par de su condenación de la teoría "burguesa" de la arbitrariedad del signo. Las dos posiciones atacadas serían tan cómplices una de la otra como, en general, sentimentalidad romántica y positivismo burgués. Una haría como si el lenguaje del Paraíso estuviera aún disponible. La otra erigiría en norma el estado actual del lenguaje. Juntas no harían sino ocultar, cada una a su manera, los efectos de la Caída. En contra de las mistificaciones "vulgares" del romanticismo, Benjamin reivindica no sólo "la idea" de la alegría sino, correlativamente, un concepto auténtico, lo que, en este contexto, quiere decir teológico, del símbolo

Los signos arbitrarios, por su parte, sólo designan las cosas de manera indiferente y unilateral. Las cosas, pues, ya no tienen voz en el capítulo. De hecho, nunca la han tenido. Antes de la Caída, sin embargo, aún no comunican "alguna cosa", sino que *se* comunican. Comunicación autorreflexiva que participa por eso mismo de la circulación de un Verbo destinado igualmente a sí mismo. Para nombrar las cosas, entonces, el hombre no tiene más que prestarles atención. Al comunicarse entre ellas, se comunican con él. De acuerdo con la epistemología romántica que expone Benjamin en su tesis, todo objeto (pero ya no hay objetos, sólo sujetos) participa de un "*médium* de reflexión". Al reflejarse en él, manifiesta su auto-conocimiento y, al hacerlo, se hace reconocer (*GS*, 1: 53-61). El romanticismo alemán tiene aquí un punto de encuentro con la teología judía en el sentido en que la comenta Benjamin:

> El nombre que el hombre da a la cosa reposa en la manera en que ésta se comunica con él. En el nombre, el verbo divino no siguió siendo el que crea, se convirtió, por un lado, en el que recibe, aunque dentro del médium del lenguaje (*empfangend, wenn auch sprachempfangend*). Esta recepción está orientada hacia el lenguaje de las cosas mismas, las cuales, a su vez, silenciosamente y en la muda magia de la naturaleza, hacen resplandecer el verbo de Dios. (1: 90-91).

Al participar en este resplandor, el acto de nombrar es a la vez espontaneidad activa y recepción pasiva. El lenguaje adámico aún no somete al de la mujer-naturaleza. Al impregnarse de ella, no llega aún a perder su bipolaridad, es decir, su bisexualidad original. Bisexualidad cuyo *médium* es, sin embargo, un Verbo creador

(*GS*, 1: 337 y ss.). Por el contrario, la alegoría pondría en escena la caída del lenguaje, mientras que "el aspecto simbólico", "símbolo de lo no-comunicable", indicaría el origen divino de ella. Si el aspecto simbólico (*Symbol*, literalmente "participante de un todo") remite a una unidad del lenguaje más allá de su dimensión comunicativa (*Mitteilung*, literalmente "división" o "participación con"), incluso la unidad del nombre y la del juicio divino (*Urteil*, "división originaria"), ¿sería porque recuerda un estado aún indiviso del lenguaje, es decir, el nombre único de Dios? ¿Podría haber una "semiología" de este nombre?

que, al engendrar por sí solo al mundo, parece ser únicamente masculino.[81] "Que se haga" (1: 88) –este performativo inaugural nace "de manera absolutamente ilimitada e infinita" (1: 90). Uno se pregunta entonces si tal "creación espontánea", en tanto que acto sin precedente, no conlleva ya una parte de arbitrariedad. Y la misma pregunta vale también para esa "parte" del lenguaje humano –justamente, la parte más divina–, que no sería simplemente receptiva. ¿Sería posible, entonces, nombrar a la naturaleza sin hacerle a su vez una cierta injusticia? El lamento de la naturaleza ya se deja presentir.

Los nombres serían, entonces, en términos semiológicos, "motivados" e "inmotivados". Por una parte, el hombre "otorga" libremente los nombres a las bestias: ciertamente él fue "llamado" a hacerlo, pero Dios no le dicta los términos en que debe hacerlo. Por otra parte, él no hace más que acoger la "consigna" (1: 98) que le es insuflada. Podemos ver en tal "acogimiento" o "correspondencia" un primer modelo de lo que Benjamin llamará, veinte años más tarde, "aura". El aura de una cosa sería, en cierto sentido, el resplandor de su nombre. La "pérdida del aura" se remontaría entonces a la Caída.

> Al abandonar el lenguaje puro del nombre, el hombre hace del lenguaje un medio (un conocimiento que no le conviene), por eso mismo también (…) hace del lenguaje un simple signo; y de ahí surgirá más tarde la pluralidad de las lenguas (1: 94).

[81] "Remitirse a las primeras luchas de las religiones monoteístas que proclamaban la caída de la mujer, por odio al politeísmo sirio, en que el principio femenino dominaba bajo el nombre de Astarté, de Dercetó o de Mylitta. Se asignaba un lugar, más alto que la propia Eva a la fuente del mal y del pecado; a los que se negaban a concebir un Dios creador eternamente solitario, se les hablaba de un crimen tan grande cometido por la antigua esposa divina que, después de un castigo por el que el universo había temblado, se había prohibido a todos los ángeles o creaturas terrestres pronunciar jamás su nombre (…). Este enojo del Eterno que aniquila hasta el recuerdo de la madre del mundo" (Gerard de Nerval, *Voyages en Orient*, citado en Kofman 1980: 271-272).

La caída en el abismo de los medios de comunicación (*in den Abgrund der Mittelbarkeit aller Mitteilung, des Wortes als Mittel*), ¿habría inaugurado entonces "la era de la reproductibilidad técnica"? Como "conocimiento exterior" e "imitación no-creativa del Verbo creador" (1: 93), la proliferación de signos y de lenguas ¿sería ya una primera muestra?

Porque la caída del lenguaje es inmediatamente la maldición del trabajo: expulsión del Paraíso, labor de los campos (*Acker*: naturaleza como objeto de una técnica y ya no lenguaje que se hace oír), y finalmente, la "*label*" de las lenguas. Benjamin apunta entre paréntesis que, de acuerdo con la Biblia, la expulsión del Paraíso no implica esta última "consecuencia", sino hasta "más tarde" (1: 93).

En la lectura que él hace de la Biblia, las consecuencias parecen ser más bien contemporáneas, si no es que sinónimas, de la Caída, y es difícil distinguir las causas de los efectos. De esta manera, su Génesis podría ser una narración menos "genética" de lo que parece. La historia que relata, es de hecho, la apertura misma de la historia, "la historia primordial de la significación" (*GS*, 1: 342) como caída en el abismo de la subjetividad. Acontecimiento real a la vez que irreal, "mal" absoluto y "nada" total, la Caída significa la pérdida de todo *fundamentum in re* y, en consecuencia, la condición de todas las "fantasmagorías" por venir. El abismo, en todos los sentidos del término, no tiene fundamento. En tal óptica, la salvación puede aparecer, o bien a la mano, o bien fuera del alcance. Una cosa de nada sería suficiente, quizás, para disipar la irrealidad circundante, pero esta nada es quizás lo imposible.

Colocarse como sujeto es ya caer. Benjamin no sólo define la Caída, al igual que Baudelaire, como la esencia de la risa sino, de manera más general, como la "esencia teológica de lo subjetivo": "El mal por excelencia se traiciona como fenómeno subjetivo" (*GS*, 1: 406-7) y ya que el mal se traiciona también como nada,

la subjetividad se devela, en toda su potencia arbitraria, como la impotencia misma. No es más que "vanidad". Lo que otros llamarían la "emancipación del individuo" o el "advenimiento de la burguesía", Benjamin, por su parte, lo remite tranquilamente a la Caída.

La caída del hombre es por lo tanto la génesis del sujeto. Génesis, a su vez, del saber, de la alienación y de todos los dualismos "epistemológicos". Un abismo se abre desde entonces entre el hombre y la naturaleza, en tanto que "sujeto" y "objeto" del trabajo. Un cierto *sometimiento* general es la consecuencia de esto. Ya que someter a la naturaleza no es solamente reducirla al *status* de objeto. Es, al mismo tiempo, someterse, como aprendiz de brujo de su propio dominio, al engranaje de medios sin fin. Sin embargo, la dialéctica del amo y del esclavo no nace sino para morir enseguida. La esclavitud del amo no está acompañada en este caso por la liberación del esclavo. Por el contrario, implica a la Creación entera en su caída.

La Caída entonces, es ya el "*shock*", la máquina infernal de la modernidad; y la modernidad es la caída libre de la historia. Pasaje brutal de un estado casi feudal que se basta a sí mismo, a una dinámica que podríamos calificar de burguesía. En términos de historia de la filosofía, esta transición de los nombres a los signos corresponde igualmente al pasaje del realismo al nominalismo. Sin embargo, aquí se trata menos de un pasaje histórico que de una caída *en* la historia. "Desde el Paraíso sopla una tempestad (…). Esta tempestad es lo que nosotros llamamos progreso". Y "ahí donde se nos presenta" –a nosotros, que no vemos sino la sucesión puntual de las causas, el engranaje de los medios– "una cadena de acontecimientos", el ángel de la historia, por su parte, "no ve más que una sola y única catástrofe" (2: 282). El Paraíso es la norma que permite tomar la medida, medir la velocidad de la Caída. Pasaje, en este sentido, de la "nobleza" (*Adel*) a la "esclavitud" (*Verknechtung*), y "desviación"

de la “contemplación” en que la lengua de las cosas “entra en” la del hombre (1: 95). Al perder la parte de pasividad que lo ligaba a las cosas, el lenguaje despliega entonces una actividad vacía, confusa y excesiva. No nombrar ya las cosas es “sobrenombrarlas”. Hay como una economía política del signo. La acumulación primitiva de los signos es inmediatamente el caos de la sobreproducción. “Ahí donde las cosas se embrollan, los signos no pueden hacer nada más que confundirse” (1: 95). Al jardín le sigue un laberinto. La caída en la burguesía sería una recaída en un mundo mítico: a éste, los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire le proporcionan las “imágenes dialécticas”.

La teoría de la arbitrariedad del signo, “concepción burguesa del lenguaje” (1: 81), ignora esta caída. En lugar de comprender el devenir-signo del lenguaje, no haría más que legitimar los efectos de la Caída. El signo sería, así, el fetiche de la burguesía, su mercancía trascendental, por así decirlo, la condición *a priori* de su comercio. La semiología moderna tendría para Benjamin casi el mismo estatuto que las teorías burguesas de la economía política para Marx. Se trataría en cada caso de una doble reificación, en que la teoría reduplicaría lo que debería comprender. Ciertamente, el signo sería arbitrario; sin embargo, se habría *convertido* en tal. Al fundarse sobre el olvido de esta verdad fundamental, la semiología moderna no haría entonces más que reflejar el estado presente del lenguaje, agravando, sin saberlo, una enfermedad de la que ella sería, de hecho, el síntoma. El envío indefinido de un signo al otro no sería, como en Saussure y sus sucesores, la *condición* diferencial,[82] sino la *catástrofe* original del lenguaje. Lo que Derrida llamará “*différance*” sería la errancia “nómada”[83] de un lenguaje caído que, a fuerza de diferir su fin habría perdido su camino. La fuga infinita de los signos-medios sería sinónimo del transcurso de un

[82] Cfr., sobre la diferenciación al infinito como consecuencia de la Caída, 1: 93.
[83] Cfr., sobre la “morada”, el “palacio ancestral” de los “más antiguos *logoi*” y el nomadismo del signo, *Corr* 1: 301.

"tiempo homogéneo y vacío", de un "progreso" (2: 285) que se alejaría progresivamente del Paraíso perdido. Sin embargo, los signos jamás habrían borrado de manera completa a los nombres.[84] Éstos no se habrían perdido *sin huella* más que en la *mala teoría* del signo.

Porque la hegemonía de los signos no sería más que un andamiaje construido sobre un abismo. El signo es ya la tecnología en potencia, traicionando una impotencia monumental. La torre de Babel, que debía tocar el cielo y que no es finalmente sino un rascacielos en ruinas, es su emblema. "En esta desviación de las cosas, que era una esclavitud, nació el proyecto de la torre de Babel y, al mismo tiempo, la confusión de las lenguas" (1: 95). Proyecto confuso, aberrante y aún insensato (*Narretheit*) de los sujetos en cuanto tales, Babel sería como la prefiguración de la monadología burguesa. Todo sucede como si la confusión de las lenguas fuera ya la confusión de la Bolsa. Ninguna "mano invisible" podría guiar esta economía desencadenada. Dios, por el contrario, la habría consagrado a la destrucción. Sola, ante los ojos azorados del *Angelus Novus*, una montaña de ruinas acumuladas por el torbellino del "progreso", tocará el cielo. El comienzo del mal hace presentir el final, y el final remite al comienzo. De esta manera, Babel es ya la alegoría barroca de la "confusión inconsolable del osario" (*GS*, 1: 405); ésta es una imagen dialéctica de la modernidad, y la modernidad, contemplada con los ojos de ángel de la historia, es un *Trauerspiel*, que se ha iniciado con la Caída. Pero el osario no es solamente el emblema de la mortalidad, es también "la alegoría de la

[84] "Al abandonar el lenguaje puro del nombre, el hombre hace del lenguaje un medio" y "por eso mismo, también, en todo caso, por una parte, un *simple* signo" (1: 94). Pero Benjamin precisa que "el lenguaje no ofrece jamás *simples* signos" (1: 90).

resurrección". En lo más profundo de la Caída, en medio de las ruinas, en el seno de la "era de la culpabilidad perfecta",[85] el apocalipsis se anuncia.

Se habrá reconocido en esta historia la prehistoria de un cierto marxismo. Éste se anticipa, tanto en Benjamin como en Lukács, bajo la forma de una repetición del Génesis. Ésta se relata alternadamente, como filosofía del lenguaje y, en *La Teoría de la novela*, como historia de los géneros. Lo que hay de nuevo en estas variaciones complementarias de un esquema muy antiguo es que hacen coincidir la Caída con el advenimiento de la sociedad burguesa. Buscan los orígenes de la crisis actual en los orígenes de la historia. No hay otra cosa, en efecto, que el mito del origen, la historia de la historia que guarda su memoria. Ya que esta historia caída se funda en *el olvido* de sus orígenes. La sociedad burguesa es el infierno, pero es un infierno que se ignora. No solamente el Paraíso está perdido, sino que la conciencia misma de la pérdida se pierde a su vez. Reencontrar el Paraíso es, en principio, restaurar la conciencia de la Caída. La crisis es antes que nada metafísica: cualquier otra crisis no es sino su consecuencia.

No es que una teología tal sea simplemente la estructura profunda de un marxismo por venir. Ella estará, a su vez, profundamente alterada. Difícil resulta entonces decir cuál de las dos es la "subestructura" de la otra. El aparato del materialismo histórico debe, ciertamente, encubrir a un *deus in machina*, pero el Dios escondido que ya no se atreve a mostrarse en público ya no es aquél que era: es sólo un "enano jorobado" (2: 277). No cesa, sin embargo, bajo formas más o menos secularizadas, de perseguir un cierto marxismo. Las "antinomias de la conciencia burguesa" (Lukács), la búsqueda de un sujeto-objeto (o de un más allá del sujeto) que ya no está sometido a la oposición especular entre subjetivismo y objetivismo, la

[85] Una fórmula de Fichte, retomada en el mismo periodo por Lukács en *La Teoría de la Novela*, en que el mundo petrificado de la "segunda naturaleza" está descrito igualmente como un "osario de interioridades muertas" (Lukács 1963: 58).

crítica de la "razón instrumental" (Horkheimer) o de la "comunicación" (Adorno) como fetichismo de los medios, la "dialéctica de las Luces" como recaída de la historia más reciente en la más mítica prehistoria, la noción de ideología como velo a la vez espeso y ligero, la "apuesta" (Goldmann) sobre la revolución como una suspensión mesiánica que podrá eventualmente detener la fuga hacia delante de la historia, todo esto se anuncia ya en una teología que hace derivar todo de la caída en los signos.

El Lamento de la Naturaleza

> *Todos nosotros celebramos algún entierro*
>
> CHARLES BAUDELAIRE

En el Paraíso, al menos, todo parece estar dentro de un orden. La Creación se escalona "de acuerdo con grados de la existencia o del ser como aquellos a los que la escolástica ya estaba acostumbrada" (1: 86): Dios, el hombre, las creaturas. Esta jerarquía comporta una serie de disimetrías. Dios otorga al hombre el don de la palabra; ésta, sin embargo, no tiene el poder creador del Verbo. A su vez, el hombre otorga sus títulos de nobleza a las bestias pero, al darles sus nombres, no les da por eso mismo la palabra. Nobleza obliga, pero ennoblecer es elevar a un rango inferior al suyo. Todo esto parece, sin embargo, mantenerse dentro del orden. Destinándose a sí mismo, el *Logos* regresa finalmente al Padre. Benjamin describió esta trayectoria al final del gran ensayo sobre el lenguaje, que se relaciona así con la misma finalidad que el *Logos* mismo:

> El flujo ininterrumpido de esta comunicación corre a través de la naturaleza entera, desde los seres más bajos hasta el hombre, y desde el hombre hasta Dios. (…) El lenguaje de la naturaleza debe ser comparado con una consigna

> secreta que cada centinela trasmite en su propio lenguaje al siguiente, pero el contenido de la consigna es el lenguaje del centinela mismo. Todo lenguaje superior es traducción del lenguaje inferior, hasta aquel que se desarrolla como su última claridad: la palabra de Dios, que es la unidad de este movimiento lingüístico (1: 98).

Los centinelas se relevan al cantar la gloria de Dios. Pero, dos páginas más adelante, Benjamin mismo subraya no la alegría sino la tristeza de la creación. Rezagándose, él suspende el "flujo ininterrumpido" de la palabra divina. Hay que desconfiar, decía Gide, del propio impulso. Benjamin hace de esta máxima su método de meditación. El impulso vital que asegura la continuidad de la Creación no será escatimado. Ante el duelo de la naturaleza, el ensayo sobre el lenguaje guardará un largo minuto de silencio. No se tratará sin embargo más que de un minuto. El periodo de duelo está tan bien circunscrito, es tan simbólico, como una huelga puntual. El paréntesis se cierra y el Logos comienza de nuevo a circular. Y si, hacia el final del libro sobre el Trauerspiel (donde Benjamin cita en parte el pasaje que vamos a leer), el lamento de la naturaleza se hace de nuevo oír, éste da lugar nuevamente a una apoteosis final. Su silencio no tendrá jamás la última palabra. Sin embargo, no se reduce por tanto a la función de un "momento" casi hegeliano de un movimiento dialéctico. "Al pensamiento no sólo pertenece el movimiento de las ideas sino, de igual manera, su detención" (2: 287). Al no contribuir en nada al progreso del *Logos*, la naturaleza no se reconstruye. Existe siempre un excedente que la suma teología no podrá jamás incluir porque es precisamente su movimiento de totalización lo que no deja de reproducirlo. El *Logos* nunca dejará de abandonar a la naturaleza a su suerte. Su lamento sofocado es la llaga abierta de un sistema cerrado.

> En el espíritu puro del lenguaje (*reinen Sprachgeist*), el hombre vivía en la felicidad. Pero la naturaleza es muda. En el segundo capítulo del Génesis, es ciertamente muy notorio (*zwar...deutlich zu fühlen*) el que esta mudez

> (*Stummheit*), nombrada por el hombre, se ha convertido sólo en una felicidad de orden inferior. Pero, después de la Caída, con la palabra de Dios, que maldice la labor de los campos, la apariencia de la naturaleza se altera profundamente. Ahora comienza su otra mudez, la que designamos como la profunda tristeza de la naturaleza. Es una verdad metafísica que toda naturaleza comenzaría a lamentarse si la palabra le fuera otorgada (*wenn Sprache ihr verliehen würde*). (Por lo demás "otorgar la palabra" quiere decir más que "hacer que ella pueda hablar"). Esta fórmula tiene un doble sentido. Significa, en principio, que la naturaleza se lamentaría del lenguaje mismo. Estar privada del lenguaje (*Sprachlosigfkeit*), tal es el gran sufrimiento de la naturaleza (y, para su salvación, existen en la naturaleza la vida y la lengua del hombre –y no solamente, como suponemos, la del poeta). La fórmula significa, en segundo lugar: ella se lamentaría. Pero el lamento es la expresión impotente, la más indiferenciada, del lenguaje, no tiene más que el suspiro (*Hauch*) sensible, y basta con que las plantas hagan ruido para que se deje oír un lamento. Es por ser muda que la naturaleza es triste (*trauert*). Sin embargo, la inversión de esta fórmula recortará mejor la esencia de la naturaleza: es la tristeza de la naturaleza lo que la hace enmudecer (*macht sie verstummen*). En toda tristeza (Trauer), existe la más profunda inclinación a la mudez (*Sprachlosigkeit*), que es infinitamente más que una impotencia o un disgusto de comunicar. Aquel que es triste (*Das Traurige*) se sabe conocido de parte a parte por lo incognoscible. Ser nombrado –incluso por un ser parecido a los dioses bienaventurados– comporta siempre, quizás, un presagio de tristeza. Con mayor razón, si este nombre no le viene dado de un lenguaje de nombres bienaventurado y paradisiaco, sino de centenares de lenguas humanas en las que el nombre se encuentra ya mancillado y que sin embargo, según la sentencia de Dios, conocen las cosas. Sólo en Dios las cosas tienen un nombre propio. Ya que, ciertamente, en el verbo creador, Dios les da existencia al llamarlas por su nombre propio (…) En la relación de las lenguas humanas con las cosas reside algo que podemos llamar aproximadamente como "sobrenominación" (1: 95-96).

Si la palabra (*Sprache*: "lenguaje", en el sentido de habla) le hubiera sido dada, la naturaleza se lamentaría. Esta frase tendría no *dos* sentidos sino uno *doble*. Por principio la naturaleza se lamentaría del lenguaje mismo. Pero este primer sentido se presta ya a muchas lecturas. Incluso es difícil saber si da lugar, como en Kafka, a especulaciones sin fin, o si exige más bien que la leamos "conforme a la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve grados de señalación de cada pasaje de la *Torah*" (*Corr*, 2: 44). ¿Cómo distinguir esta doctrina de una eventual "sobrenominación", de una "sobredeterminación" (1: 96) del texto? ¿Cómo distinguir aquí lo "trágico" de lo

cómico? Si, por ejemplo, la naturaleza ya no fuera muda, ¡¿de qué se seguiría lamentando?!

Ella se lamentaría del lenguaje "mismo". La lamentación, ¿se aprovecharía entonces del lenguaje del que se beneficia, para volverse contra él? ¿Le respondería, entonces, en tanto que tal? Tal lectura engendraría rápidamente paradojas lógicas: ¿puede el lenguaje rehusarse, revocarse a sí mismo?, etc. Ésta no encuentra sin embargo ningún apoyo textual. Lejos de oponerse a la palabra, la naturaleza, por el contrario, habría aspirado siempre a participar de ella. Que se le otorgue la palabra, ése sería el colmo de la felicidad. Y aquí, como en otras partes, "la imagen de la felicidad" es inseparable de la de la "salvación" (2: 278). Es "por su salvación" cómo el hombre fue dotado de lenguaje.

¿Sería nombrando la naturaleza como el lenguaje humano la salvaría? Nombrar la naturaleza es, sin duda, hacerla feliz, pero es también, lo veremos en un instante, engendrar su tristeza. La naturaleza no podría ser salvada efectivamente a menos de que "la lengua le fuera otorgada". Pero esta hipótesis designa a su vez la imposibilidad misma. De ahí el carácter estrictamente "metafísico" de su "verdad". Así, nada garantiza que la naturaleza pueda ser salvada. Ella sabe de qué se lamenta.

Ésta no niega, sin embargo, al lenguaje. Esto sería igualmente imposible. Sin embargo, ella se lamenta de esto. ¿De qué se lamentaría entonces, si no del hecho de haber sido privada de él? ¿Del mal que le habría causado la organización jerárquica de la Creación? Lamentarse del lenguaje es entonces, finalmente lamentarse de Dios. Menos espectacular que toda blasfemia, más desarmante que cualquier propósito crítico o lógico, el lamento de la naturaleza no es menos radical.

La fórmula significa, en segundo lugar, que: "ella se lamentaría". Pero Benjamin agrega también que el lamento representa "la expresión impotente, la más

indiferenciada" del lenguaje. El rumor de las plantas ya la dejaría oír. Entonces, la naturaleza *ya* se lamenta. Y si ella se quedara en ello, si no hiciera más que traducir su lamento, se quedaría aún en el grado cero del lenguaje. De esta manera, la mejor de las hipótesis no cambiaría en nada su situación.

El primer sentido de la hipótesis lleva demasiado lejos, y el segundo, a ninguna parte; no queda más que recomenzar. Benjamin mismo hará el comentario de lo que sucede cuando, en el prefacio del libro sobre el *Trauerspiel*, caracterice la contemplación y, en el libro mismo, la melancolía. El pensamiento se detiene, "retoma aliento" y "regresa laboriosamente a su objeto", siguiendo así el "ritmo intermitente" de una "profundización continua" (*GS*, 1: 208, 318). "Porque es muda" –continúa entonces– "la naturaleza es triste". Pero apenas ha retomado el hilo de su discurso –cuyo *curso* es precisamente *dis*continuo–, cuando se detiene de nuevo. Todo sucede como si el pensamiento estuviera imantado por el silencio de la naturaleza. Una comunicación "aurática" parece establecerse entre los dos. "El camino hacia el objeto" es "el camino en el objeto mismo" (*GS*, 1: 318). Tejido de silencios y de repeticiones, el texto hace escuchar aquí algo así como la voz de la naturaleza. Poco falta para que, en el intersticio de sus frases, verifique la hipótesis cuya imposibilidad acaba sin embargo de reconocer. "Por su salvación existe en la naturaleza la vida y la lengua del hombre". Fórmula más prudente que la de Hegel, según la cual el Espíritu *cura* sus propias heridas. Y si existe una cura, ésta no puede darse sino a través de un trabajo de duelo. "Es reencontrándose", escribirá Benjamin a propósito de Hamlet, como "la melancolía encuentra su realización (*sich einlöst*)" (*GS*, 1: 335).

Cuando el texto comienza de nuevo, parece en efecto, salir de un profundo silencio. Él lo habrá compartido un instante con la naturaleza. Tropezando con su

propia fórmula, terminará por cambiarla. "Sin embargo, la inversión de esta fórmula captará mejor la esencia de la naturaleza: es la tristeza de la naturaleza la que la hace muda". La naturaleza es muda (*stumm*), por lo tanto, es triste; inversamente y de manera más profunda (*tiefer*), su tristeza la *hace* muda (*macht sie verstummen*). Esta inversión no implica evidentemente que en otras circunstancias la naturaleza hubiera podido tomar la palabra. Ahondando más bien en las razones de su silencio, la nueva fórmula ya no se contenta con la constatación de que la naturaleza "sea" muda. Ella se ha "convertido" en tal. Su tristeza no es un simple hecho dado sino el resultado de un doble mal que le habrá causado el *Logos*. Ésta depende en principio de la posición que ocupa la naturaleza en la jerarquía de la Creación, a su estado originario, pero ella se explica inmediatamente después, "quizás", por el hecho de verse infligir la palabra del otro. A la injusticia de la Creación se agrega la de la nominación. Ésta es tanto más dolorosa en cuanto que el lenguaje humano representa al mismo tiempo la única esperanza, si no la salvación, de la naturaleza. "Lo que es triste es conocido de extremo a extremo por lo incognoscible. Ser nombrado –incluso por un ser parecido a los dioses y bienaventurados– comporta siempre, quizás, un presagio de tristeza". Incluso en el Paraíso, la felicidad de la naturaleza hace presentir su tristeza. Por una parte, el nombre de una cosa, ya lo hemos constatado, es sinónimo de su "aura". El acto de "otorgarle" su nombre se acerca al de "otorgarle el poder de levantar la mirada" (2: 268). Esta última fórmula constituye, en efecto, la definición benjaminiana de aura. Por otro lado, el don del nombre es, al mismo tiempo, la *pérdida* del aura. Sentirse "conocido de extremo a extremo por lo incognoscible" es, en efecto, encontrarse privado de la capacidad de levantar la mirada.[86] Por una parte,

[86] Por una curiosa inversión de la relación que describe Baudelaire en las *Correspondances*, aquí, el hombre mira a la naturaleza con una "mirada familiar". Privada de mirada, la naturaleza está también privada de sexo. Ella no es más ella misma. No parece ser ni simple materia ni la personificación

entonces, la naturaleza se comunica con el hombre; responde a su mirada, y, al recibir sus nombres, las bestias "se alejan saltando" (1: 95). Por otra parte el hecho de ser nombrado excluye a la naturaleza de toda posibilidad de comunicación, y ésta baja, melancólicamente, los ojos. De la misma manera que el mal es una caída, la tristeza es una pendiente: existe, en toda tristeza, "la más profunda inclinación" (*der tiefste Hang*) al silencio.

Y sin embargo, hay como una armonía preestablecida entre los nombres y las cosas. El acto de nominación se inspira en el aliento divino que había dado existencia a las cosas al llamarlas, y cada nombre es un nombre propio anterior en principio a toda arbitrariedad del signo. Por otra parte, se podrían multiplicar a voluntad las aporías del nombre. Así, el nombre es la palabra justa, pero éste proyecta ya las sombras de la injusticia. En la medida en que se aleja de su querer-decir, comienza a significar otra cosa, hace presentir, ya, la confusión de los signos. Anterior a la proliferación de las palabras, hace un llamado al comentario interminable. En el corazón mismo del nombre, la identidad del paraíso ya ha sido alterada. "Con mayor razón" ya que el hombre se pondrá a sobrenombrar las cosas. Pero si la inmensa diferencia entre nominación y sobrenominación, entre lo uno y lo múltiple, se deja formular en términos de *cantidad*, si la distinción absoluta entre el Paraíso y la Caída es al mismo tiempo *relativa*, entonces la sobrenominación, el parloteo y la impropiedad habrían comenzado desde siempre.

Así, la lectura benjaminiana del Génesis sería a la vez portadora de un cierto marxismo y sinónimo de una desconstrucción fiel, ella misma, del original.[87] Es, en efecto, "muy notorio" que la naturaleza sólo acceda a una "felicidad de orden inferior". Sin embargo, ahí como acá, el discurso teológico se acomoda a ello. Un

alegórica de la "tristeza", sino más bien una abstracción neutra e impersonal (*das Traurige*). Al ser nombrada, se convierte en casi innombrable. ¿Dónde localizarla, entonces, en la geografía del *Logos*?

[87] Samuel Weber fue el primero que realizó tal acercamiento. Cfr. Weber 1969: 699-712.

"ciertamente" viene ya a anunciar el "pero" que permitirá encadenarlos. Apenas planteado el problema, el orden se restablece. La "felicidad de orden inferior" tendrá ahí ciertamente su lugar. Sin embargo, no se mantendrá. Al inicio de algunas líneas, se habrá convertido ya en un "presagio de tristeza". Pero ahí, aún, el sistema tiene sus recursos. En nombre de la jerarquía, el discurso oficial se las arregla para continuar multiplicando las diferencias entre un primer silencio de la naturaleza, *antes*, y uno segundo, *después*, de la Caída, entre nominación y sobrenominación, etc.

En nombre de la naturaleza, se habrá sin embargo permitido un distanciamiento a la vez tímido y audaz, un "quizás" apoyado por una "verdad metafísica", cuyo efecto pasajero habrá sido el de trastornar las distinciones que protegen al sistema contra sí mismo.

El texto que tratamos de comentar no oculta de ninguna manera estas aporías. ¿Cómo decidir entonces si es demasiado poderoso para confrontarlas o demasiado impotente para evitarlas? ¿Si dominan o no la lógica de sus propias discontinuidades? Ya que tales suspensiones son, como quiere Benjamin, la "respiración" misma del pensamiento (*GS*, 1: 208), ¿no es la respiración, quizás, como la describe él mismo en Proust (1: 329), vida y muerte al mismo tiempo? En este caso, la "crisis" de la teología le habría ya cortado su primer aliento. Pero ella aseguraría también su sobrevivencia.

El Juicio de Dios

La caída de los nombres en los signos es también la caída en la "abstracción" y en la "significación": "Es en la caída misma donde nace, ante el árbol del conocimiento, la unidad de la falta y de la significación en tanto que abstracción" (GS, 1: 407). Hora natal, al mismo tiempo, del "juicio" en todo el sentido del término. Fiel a su

etimología (Ur-teil), sería el signo de una división originaria. El juicio gramaticológico, que divide la frase en un sujeto y un predicado, y el juicio moral, que distingue entre el bien y el mal, no serían más que dos modalidades del mismo "parloteo": "Ya que son fundamentalmente idénticas la palabra que, de acuerdo con la promesa de la serpiente, conoce el bien y el mal y, por la otra parte, aquella que comunica exteriormente" (1: 93). Lo que nosotros llamamos lógica y ética reposarían, así, en distinciones que datan de la Caída.

Nacidos de la Caída, la abstracción y el juicio tienen, sin embargo, la doble estructura de un *pharmakos*. Designan a la vez el mal y, si no su remedio, al menos su correctivo. El mal es la caída, y la Caída es el conocimiento del bien y del mal. El mal es entonces el juicio humano, que a su vez es el blanco del juicio divino.

El árbol del conocimiento (*Erkenntnis*) sólo ofrece, en efecto, un vano saber (*Wissen*) del bien y del mal.

> El conocimiento en el que se extravía la serpiente, el conocimiento del bien y del mal, no tiene nombre. En el sentido más profundo del término, es nada, y este saber, en sí mismo, es justamente el único mal que conoce el estado paradisiaco. El conocimiento del bien y del mal abandona al nombre, es un conocimiento exterior, la imitación no creativa del Verbo creador (…) El conocimiento de las cosas reposa en el nombre, pero el conocimiento del bien y del mal es (…) parloteo (1: 93-94).

Así como el conocimiento del bien y del mal es, en sí mismo, el mal, el conocimiento "perfecto" de las cosas es ya –antes de ninguna tematización del bien y del mal– el bien. "Desde el séptimo día, Dios lo había conocido con los verbos de la Creación. Y he aquí que eso era muy bueno" (1: 93). No hay que considerar esta última frase como un juicio, sino como una bendición, un amén en estado puro. Ningún juicio crítico, ninguna inquietud, dialéctica o de otro tipo, viene aún a turbar el reposo del séptimo día. El mal no ha sobrevenido aún. Y el conocimiento del bien

es consustancial a la Creación misma, ya que Dios conoce a la Creación al crearla. En el origen, "conocer" debió haber sido un verbo intransitivo ("Dios había conocido con los verbos de la Creación"), porque Dios no pudo conocer nada fuera de sí mismo. Saber, por el contrario, será siempre saber algo. Será la babel de las palabras y de las cosas, de las significaciones y de los juicios. El mal, que no es otra cosa que el conocimiento *exterior* del bien y del mal, será condenado entonces por el juicio de Dios que se definirá, por el contrario, como el conocimiento *inmediato*. Entre el bien y el mal, el juicio bueno y el malo: toda la diferencia radica ahí.

De la misma manera en que el nombre ofrece el "fundamento" (*Grund*) donde se "arraigan" los "elementos concretos" del lenguaje, "los elementos abstractos (…) tienen su principio en la palabra que condena, en el juicio" (1: 94) que inaugura la caída en el "abismo (*Abgrund*) del parloteo". La caída en la mala abstracción inaugura, de manera inmediata, la buena abstracción. "El hombre que parlotea, el pecador", es instantáneamente llevado ante el "Tribunal" divino. Si la caída en la abstracción abre un libre curso a la *impotencia* que parlotea, con mayor razón esta caída es "el origen de la abstracción como *poder* del espíritu lingüístico" (1: 94, el subrayado es nuestro). Poder que, en la forma del juicio divino, pone fin, de una vez por todas, al mal infinito del parloteo.

Un interior sin exterior, presente anterior a toda temporalidad diferente, el Paraíso encarna lo que llamaríamos en la actualidad una "metafísica de la presencia". Esta presencia es la del lenguaje que "reposa bienaventuradamente en sí mismo (*selig in sich selbst ruht*)" (1: 94). Sin embargo, el tiempo del Paraíso tuvo a bien preceder al nuestro. Se define por ello mismo con un presente –o un futuro– anterior, más que como un presente que reposa completamente en sí mismo. "El hecho de que la lengua del Paraíso hay sido la del conocimiento perfecto", declara Benjamin, "¿no podría

disimularlo incluso la existencia del árbol del conocimiento?" (1: 93). ¿Acaso no perjudica, sin embargo, su reposo? Ya que su ser ahí (*Dasein*) es, en efecto, demasiado enigmático. Si el conocimiento que encubre es "la nada", y si "este saber, en sí mismo, es juicio, el único mal que conoce el estado paradisiaco", el silogismo siguiente se impone: el paraíso contiene ya el mal; pero el mal no es nada; *ergo*, el Paraíso no contiene nada del mal. Y si el árbol del bien y del mal no ofrece más que un saber "sin nombre", que lo ha llamado "árbol del conocimiento", esta designación engañosa, ¿es un signo o un nombre? El árbol es, en efecto, la presencia paradójica del exterior en el interior de un adentro sin afuera, y de un porvenir que ya habrá comenzado a sembrar la división de un pasado que creíamos simple.

Sucede lo mismo con el juicio divino cuyo signo premonitorio es, en efecto, el árbol. ¿Dónde localizar justamente una justicia que no hable ni el lenguaje concreto e inmediato de los nombres ni el lenguaje abstracto e instrumental de los signos? ¿Dónde situar un acto de lenguaje que se defina como "la inmediatez en la comunicación de la abstracción? (1: 94). No puede ser, en efecto, a la vez inmediato y abstracto,[88] sino porque es, a la vez, anterior y posterior a la Caída. Guardián y vigilante de los nombres, mantiene "la inmediatez", la "pureza" y la "magia". Sin embargo, se distingue por su misma vigilancia. El "estado" de "pureza" queda sustituido por una "pureza más rigurosa", a saber, el acto de "purificación". Dios no puede seguir descansando ahí donde todo deja de ser "muy bueno". De esta manera, le faltará al juicio divino esta "magia inmanente" que es lo propio de un lenguaje que descansa en sí mismo. Pero si "su magia es diferente de la de los nombres", debe poder distinguirse, de manera aún más decisiva, de aquella de los signos. Porque

[88] También para Hegel, *inmediato* puede ser sinónimo de *abstracto*, pero solamente en un sentido negativo y en el interior de otra serie de oposiciones. En Benjamin, el *médium* (*Medium*) de la inmediatez (*Unmittelbarkeit*) se opone al devenir-medio (*Mittel*, *Mittelbarkeit*) y no, como en Hegel, al punto medio (*Mitte*) de la mediación (*Vermittlung*).

existe, de acuerdo con Benjamin, una magia de los signos. Sin embargo, ésta no sobrevive a la caída sino perdiendo su inocencia; saliendo de "su propia magia inmanente", el lenguaje "se hace expresamente mágico (*ausdrücklich*), en cierta forma de exterioridad" (1: 93). ¿Dónde entonces se sitúa la magia del juicio divino, sino entre la de los nombres y la de los signos, controlando por anticipado la frontera que los separa? "Nueva inmediatez", que es la "restauración de la inmediatez herida" del nombre, la magia del juicio divino se distingue en la medida en que ésta "no conocerá más en ella misma el reposo bienaventurado" (1: 94). Por más positiva que sea en relación con la "nada" del parloteo, ésta sigue siendo negativa en relación con la positividad del nombre. En tanto que éste no tiene que hacer más que descansar en sí mismo, la "palabra que condena" (*das richtende Wort*) debe dirigirse (*richten*) contra el mal. Esto no implica, sin embargo, ninguna dialéctica con lo de afuera. La abstracción sigue siendo *inmediata*, ya que actúa en nombre del nombre. Así, ella vive su propio fin. Al no haber tenido que ser jamás necesarios, la abstracción y el juicio no harán otra cosa sino convertirse en superfluos. El juicio no debe tener la última palabra. Si bien se debe "atravesar el desierto glacial de la abstracción", como decía Benjamin a Adorno al mostrarle su manuscrito sobre Husserl, la meta del ejercicio debe ser reencontrar, al fin del camino, la tierra prometida. La utopía será concreta, o no será jamás.[89]

El juicio divino *castiga* apenas al de los hombres. Ante la mirada de Dios, éste se destruye por sí mismo:

> Mientras que, en el caso de la justicia (*Gericht*) terrestre, la subjetividad vacilante del juicio (*Urteil*) se ancla profundamente en la realidad por medio

[89] Se trata del mismo esquema en el joven Lukács. Al asumir la herencia de la epopeya, paraíso perdido de lo concreto, la novela no puede esperar reencontrarlo sino al ir "hasta el fondo" de la abstracción (Lukács: 66). La "magia inmanente" en Benjamin no es ciertamente, como en Lukács, una "inmanencia de sentido", pero la teleología sigue siendo la misma.

> de los castigos, el carácter ilusorio del mal hace valer plenamente su derecho (*kommt der Schein des Bösen ganz zu seinem Recht*) ante la justicia divina. La subjetividad que se declara como tal, triunfa ahí sobre toda la objetividad engañosa del derecho (*des Rechts*) y se somete (…), en tanto que infierno, a la omnipotencia divina (GS, 1: 407).

Así, por una enorme paradoja, la única justicia digna de este nombre, la única capaz de liberarse de la sospecha de lo arbitrario, sería aquella que procedería sin otra forma de proceso.[90] El lento proceso de la justicia humana, la justicia como institución: he aquí la injusticia misma. La institución del arbitraje descansaría entonces en la arbitrariedad del signo. Es decir, en la subjetividad. La justicia humana descansa en los fundamentos "vacilantes" de la Caída. La justicia no encontrará jamás la palabra justa, no hará más que parlotear. Demasiado subjetiva como para confesarlo, se oculta tras una apariencia de objetividad. Esta autolegitimación de la arbitrariedad, este falso fundamento, sería lo que nosotros llamamos el derecho. Éste sería solidario de "la concepción burguesa del signo".

La subjetividad de la institución y la institución de la subjetividad no serían así más que dos consecuencias de la Caída. Y si "derecho" es igual a "subjetividad", el sujeto se define, inversamente, como aquel que insiste en sus derechos. Se desacredita por el acto mismo de reclamar su derecho a existir. Al proponer el problema del bien y del mal, se propone como tal; al proponerse, cae, y las leyes que inventa para regular un mundo caído sólo agravan el pecado original. El "aplazamiento" y el "procedimiento" (2: 74) son sus características esenciales. Por el contrario, el juicio de Dios es inmediatamente un juicio final. Se efectúa ahí mismo y se pronuncia con la

[90] Una justicia semejante precede, sin duda, a la institución de ley mosaica. Ahora bien, Benjamin describe, a propósito de Kafka, cómo la justicia arbitraria de los hombres padece una regresión más allá de la ley escrita, más allá incluso de la era mítica (2: 70), sin dejar de ser burocrática. Pero si la justicia divina, por cierto, se distingue por su carácter inmediato, ¿qué es lo que la detiene para convertirse, también ella, en sinónimo de una arbitrariedad absoluta?

fuerza performativa propia del Verbo creador:[91] "Esta palabra que condena expulsa a los primeros hombres del Paraíso" (1: 94). Si actúa inmediatamente, es porque el juicio de Dios es testigo, a diferencia de los juicios humanos, de un conocimiento inmediato del bien y del mal. En efecto, los dos tipos de juicio tienen cada uno su "raíz lingüística" (1: 94). Si la justicia divina no puede ser diferida, es porque el *Logos* opera, por principio, sin "diferancia" (Derrida). Y si el derecho sólo disfraza la justicia divina, es que su lenguaje no es más que la "parodia" del *Logos*. "Ahí donde las cosas se embrollan, los signos no pueden sino confundirse" (1: 95). Y ahí donde los signos remiten indefinidamente unos a los otros, las decisiones se remiten, también, para más tarde. La justicia se convierte entonces, como en Kafka, en un laberinto mítico. La confusión de los signos: he aquí ya la burocracia de los procesos.

El juicio divino "se eleva", como un fénix, a partir de la Caída. Su magia regenera, en cierta medida, aquella que se está en proceso de degenerar. Sin embargo, esta "nueva inmediatez" no es tan inmediata como parece. El castigo divino está ciertamente provocado por el pecado original. Pero éste había sido provocado, a su vez, por la existencia de la tentación.

> Esta palabra que condena arroja a los primeros hombres del Paraíso; ellos mismos la provocaron (*exzitiert*) en virtud de una ley eterna según la cual esta palabra que condena, castiga –y espera– su propio despertar (*Erweckung*) como su única y más profunda falta (1: 94).

[91] "La palabra apócrifa de un evangelio: 'Ahí donde te encuentre de nuevo ahí te juzgaré (*richten*)' arroja una luz particular sobre el último juicio. Hace recordar la frase de Kafka: 'El último juicio es una justicia sumaria', agregando algo más: el día del juicio no se distinguiría, de acuerdo con esta palabra, de los otros. Ofrece, en todo caso, la piedra de toque del concepto del presente que el historiador hace suyo. Todo momento es el de un juicio sobre ciertos momentos que lo han precedido" (*GS*, 1: 1245). Así, todo juicio debería ser un juicio presente, e inversamente incumbiría todo presente ser un acto de juicio. No podría tratarse de un juicio neutro. El verbo *richten* significa a la vez "juzgar", "condenar", "destruir" y "dirigir".

Si el juicio divino espera la Caída, no es estrictamente su contemporáneo. Lejos de dar lugar a ella, la Caída no hace más que despertar una “ley eterna”. Si, por otra parte, la ley “espera” su transgresión, y si ésta se define por la pérdida de lo inmediato, el castigo, ¿no es entonces también “mediato”, tan criminal como el crimen? El verdadero pecado original, ¿tuvo lugar *antes* de la Caída?

De cualquier manera, el Paraíso parece estar ya habitado por la abstracción. Así, la buena abstracción precedería a la mala como su castigo anticipado. “Excitar” a la justicia es, literalmente, “citarla afuera”. Al *citarla*, el hombre se ve citado a comparecer ante ella. Al citarla *afuera*, es a su vez *colocado* afuera. Por haber despertado el juicio de Dios, es inmediatamente expulsado del Paraíso. Sin embargo, la provocación, es por lo menos, recíproca. Es verdad que, al transgredir la ley, el hombre se expulsa a sí mismo del Paraíso. Pero la ley que él transgrede está ya en su sitio. Transgredirla es entonces, en más de un sentido, cumplirla. Excitarla es también abstraerla. Por “inmediato” que sea, el juicio divino contiene ya, sin embargo, en tanto que abstracción primera, la mala posibilidad de su exteriorización.

La colocación del árbol del conocimiento indica claramente que el Paraíso contiene ya su afuera, que éste tiene ahí su lugar.

> Si el árbol del conocimiento fue colocado en el jardín de Dios, no fue a causa de la luz que hubiera podido ofrecer sobre el bien o el mal, sino como signo enunciador del juicio del que interroga (*Wahrzeichen des Gerichts über den Fragenden*). Esta inmensa ironía es el signo característico (*Kennzeichen*) del origen mítico del derecho (1: 95).

Signo no arbitrario, el árbol del conocimiento no encuentra su razón de ser en el saber que el hombre tratará en vano de extraer de él. Ya que en este caso, el árbol habría provocado abiertamente la Caída. Ahora bien, ésta no habría debido suceder jamás, pero la lógica de lo prohibido es aquí particularmente paradójica. Ya que el

árbol del conocimiento presupone ya –aunque sólo fuera de manera no dicha, prohíbe– el saber que le está prohibido poseer. Lo prohibido hace pensar en lo que no debe precisamente pensarse. La sentencia anticipada tiende, sin embargo, a seguir siendo letra muerta. Lo que despertará la justa cólera de Dios será haberse hecho necesaria. Al no querer otra cosa más que seguir siendo superflua, ésta se ejercerá únicamente en contra de lo que ha perturbado su sueño. "Inmensa ironía", en efecto, en la que lo sublime podría fácilmente convertirse en ridículo.

En principio, la justicia divina queda delimitada netamente del juicio humano. La palabra de Dios es a la palabra humana lo que el original es a la "parodia" (1: 93). Pero la prohibición sobre "el que interroga", aunque patrulle las fronteras, suscita a su vez una serie de preguntas que corren el riesgo, aun aquí, de confundirlas. Al acechar la transgresión de su ley eterna, ¿sería Dios entonces un genio maligno y la serpiente, su chivo expiatorio? ¿Es el Paraíso una colonia penitenciaria en potencia? La diferencia entre la prohibición y la transgresión ¿se transgrede a sí misma? Una "ironía", incluso más inmensa que la que evoca Benjamin aquí, ¿confundiría entonces la justicia divina con el "origen mítico del derecho"?

El padre, escribiría Benjamin a propósito de la obra de Kafka, yace ante el hijo "como un enorme parásito".

> No consume sólo la fuerza del hijo, consume su derecho a existir. El Padre es el que castiga, pero también el que acusa. La falta por la que acusa al hijo parece una especie de pecado original. Porque la definición que Kafka da de él no se aplica a nadie mejor que al hijo: 'El pecado original, la vieja injusticia cometida por el hombre, subsiste en el reproche que hace el hombre y que no deja de hacer: que se ha cometido una injusticia en contra de él, que en él se ha cometido un pecado original'. Pero, ¿quién es acusado de este pecado original –el pecado de haber engendrado un heredero– sino el padre por el hijo? Así, el pecador sería el hijo. De la frase de Kafka no se puede concluir, sin embargo, que la acusación sería culpable por ser falsa. En ninguna parte dice Kafka que sea injusta. Es un proceso siempre pendiente (…). Ya Hermann Cohen (…) consideraba como "un logro desde ahora ineluctable", a propósito de la

> antigua idea de destino, que "son sus mandatos mismos los que parecen motivar y llevar consigo esta transgresión, esta caída". Sucede lo mismo con la jurisdicción cuyos métodos se ejercen en contra de K. Remiten, muy por encima del tiempo de la Ley de las Doce Tablas, a una época primitiva sobre la cual una de las primeras victorias fue la institución del derecho escrito" (2: 66-67).

Que el hijo se lamente incansablemente de un pretendido pecado original del que él habría sido la víctima, he aquí, de acuerdo con Kafka, el pecado original mismo. Lamentarse de una injusticia tal, sería la verdadera injusticia. Si, entonces, el lamento constituye él mismo la injusticia que alega, es lógico –pero también terrible– que Kafka no se lamente de ella. Porque la falta consiste precisamente en acusar al padre –y el castigo, en volver la acusación contra el que se lamenta. Ahora bien, en la lectura que Benjamin hace, el Génesis mismo no dice otra cosa. Al menos, éste comienza, casi sin ser forzado, a deslizarse en el mismo sentido. El pecado sería, de una lectura a otra, el que interroga o el que se lamenta. Dios Padre no se parecería en Benjamin a un padre kafkiano, "enorme parásito", cuyos reglamentos llevan consigo su transgresión y arrebatan al sujeto, si no al hombre, hasta su derecho a existir. ¿En qué se distinguiría entonces el pecado original de una transgresión mítica? "Pendiente sobre el hombre" (1: 98) como la espada de Damocles, ¿no sería la justicia divina tan fatal como la "antigua idea de destino"?[92] Ahora bien, para Benjamin, no menos que para Cohen, la época monoteísta rompe de manera decisiva con la época del mito. Esta polaridad constituye incluso una de las oposiciones fundadoras de su pensamiento. Permite establecer la posibilidad de un progreso, incluso aunque se dude, con Kafka (2: 75), de que éste ya se haya producido. El hecho de que en Kafka el derecho sufra una regresión más allá de su "origen mítico", sólo confirmaría el

[92] Inmediatamente después de comer del árbol del conocimiento, el hombre sabe al menos que peca, mientras que, en el mundo premítico de Kafka, estamos condenados "no sólo inocentes sino ignorantes" (2: 67). La justicia divina, como la representa Benjamin, es alternativamente utópica y totalitaria. Ahora bien, el equívoco, ¿no pertenece, según Benjamin, al orden mítico?

principio de tal cronología. La ventaja de esta es la de poder localizar el mal y así, al menos en principio, escapar de él. Periodizar es abrirse perspectivas. Ante la dificultad de delimitar bien los periodos, se plantea entonces el problema de saber si la voluntad de periodización no está motivada por la necesidad de contener un mal demasiado abismal para dejarse dominar, incluso como "abismo", por un esquema "genético". La distinción entre mito y teología es, en efecto, crítica: se debería poder salvarla para salvar la idea misma de salvación.

A través de la exégesis benjaminiana, el Génesis deja ya presentir a Kafka. Éste, a su vez, remite nuevamente al Génesis. Y el ensayo que Benjamin escribirá sobre Kafka aclarará ciertos detalles del comentario bíblico que él había emprendido dieciocho años antes. El universo de Kafka, escribirá Benjamin, está sometido a una ley de "desplazamiento". Pero será suficiente un embrague mínimo, del que sólo el Mesías tendrá sin embargo el secreto, para que todo ocupe de nuevo su lugar (2: 80). De manera inversa, acabamos de constatarlo, se necesita casi nada para que el Génesis se trastorne. En la actualidad, decía Scholem, debe leerse a Kafka antes de abordar la mística judía. Benjamin va un paso más allá. "Lo que hay de *loco* en Kafka", escribe Benjamin en la larga carta a Scholem de 1938, "es que este universo de experiencia, el más reciente de todos, le ha sido legado precisamente por la tradición mística" (*Corr*, 2: 248). La obra de Kafka no sólo describiría una "elipse" entre la experiencia mística y la modernidad, sino que la relación entre estos dos polos, tan alejados en apariencia el uno del otro, sería de una intimidad elíptica y, por eso mismo, de una extrañeza inquietante. Sólo la tradición mística permitiría, a través de su "crisis", medir la inconmensurabilidad de la experiencia moderna. Pero ya la tradición *contendría*, en todos los sentidos, lo otro que la amenaza. Para desembocar en Kafka, Benjamin no habría tenido necesidad de echar mano de la Biblia "a contrapelo" (2:

281). Lo que haría temblar, en la actualidad, a la tradición, lo habría visto desde siempre. De la misma manera, Benjamin, al descubrir a Kafka, habría redescubierto la vieja melancolía que acechaba ya en sus escritos teológicos de juventud. Esta melancolía correría sin cesar el riesgo de desbordar la teología que la contiene. En respuesta, sólo la teología contendría los recursos que permitirían, si no salvarla, al menos dominarla.

La justicia que describe Kafka se vuele en contra del que se lamenta. El lamento sofocado, no obstante, se hace escuchar. *De profundis*, desde el fondo mismo del sistema teológico, la naturaleza se lamenta. Pero, ¿qué sucedería si, por alguna razón extraordinaria, este lamento se tradujera en justicia?

"Pero, ¿cómo representarse este tribunal? ¿Es el Juicio final? ¿No transforma al juez en acusado? El proceso, ¿no es el castigo?" (2: 74).

El Proceso de la Naturaleza

> *Kafka no se cansa de espiar en las bestias aquello que ha sido olvidado. Sin duda, ellas no son el final, pero sin ellas nada sucede*
>
> *WALTER BENJAMIN*

> *Hacer hablar a los silencios de la historia*
>
> *JULES MICHELET*

Ya a propósito del *Trauerspiel*, se trata no sólo de la *queja*, sino también del *proceso* de la naturaleza. Dos años más tarde, bajo el impacto del *Proceso* de Kafka, Benjamin esboza el siguiente escenario.

Idea de un Misterio

> Representar la historia como un proceso en el que el hombre, en tanto que abogado (*Sachwalter*) de la naturaleza muda, se querella contra la no-llegada del Mesías prometido. Pero el Tribunal decide escuchar a los testigos del porvenir. Aparecen el poeta, que lo vive, el escultor que lo ve, el músico que lo escucha, y el filósofo, que lo conoce. Sus testimonios, entonces, no concuerdan, a pesar de que todos son testigos de su llegada. El Tribunal no se atreve a admitir su indecisión. De esta manera, no dejan de aparecer nuevas demandas, así como nuevos testigos. Hay tortura y martirio. Los puestos del jurado están ocupados por seres que escuchan al hombre-acusador (*Mensch-Ankläger*) con la misma desconfianza. Los hijos de los jueces heredan sus lugares. Una angustia surge finalmente en ellos, la angustia de perder sus lugares. Todos los jueces terminan por huir. No quedan finalmente más que el acusador y los testigos (*GS*, 2: 1153-54).[93]

En los misterios medievales todo se jugaba alrededor de la salvación del hombre. En Benjamin se trata, por el contrario, de la redención de la naturaleza. Es, por otra parte, a otro género medieval, al del lamento (*Klage-literatur*), al que debería ligarse su *Idea de un Misterio*, o bien al drama barroco, que acababa de arrancar del olvido. El impulso de la teología medieval desaparece dejando en su lugar un "cielo bajo y pesado" bajo el cual desfila, "en gran duelo", un cortejo barroco en el que "el dolor majestuoso" representa, en la lectura que hace Benjamin, la tristeza muda, "sin tambor ni música",[94] de la "Historia-Naturaleza". Ningún destello de salvación vendrá a irradiarla. Al contrario del misterio medieval o de la tragedia clásica, el *Trauerspiel* no conoce ningún plazo. El número par de sus actos hace presentir un duelo sin fin, un lamento interminable, un proceso siempre diferido. En efecto, ya en *El origen del drama barroco alemán*, se habla de ese "proceso de la naturaleza" (*GS*, 1: 316). Doble genitivo que traduce una ambigüedad esencial. Al no poder jamás emprender un proceso en nombre propio, la creatura muda no puede ser más que el objeto designado, la eterna víctima de toda justicia. De ahí su lamento sempiterno, que ninguna ley podría sofocar jamás por completo, porque es su mala conciencia.

[93] Citado también en Scholem 1975: 180-1.
[94] Citas de Baudelaire (*A une Passante*, cuarta *Spleen*), cuya obra constituye, según Benjamin, un análogo moderno de la alegoría barroca.

Poderosa impotencia que tendrá como efecto volver la ley del más fuerte contra sí misma. Una melancolía kafkiana ("¡Oh! tanta esperanza, una cantidad infinita de esperanza, pero no para nosotros") subyace en los rasgos brechtianos –confianza, valor, humorismo, astucia, firmeza–, de los que Benjamin pretenderá que no dejen de poner en entredicho cada victoria que hayan obtenido los dominantes (2: 278-79). La naturaleza se lamenta, indefinidamente, intransitivamente. Pero no juzga. Su lamento se queda sin predicado ni sujeto jurídico. De ser un objeto acusativo, la naturaleza no se convertirá en un sujeto acusador. Así, hace presentir los límites del derecho en cuanto tal. Ahí yace, en efecto, algo de esta "esperanza" que no es ciertamente "para nosotros", como sujetos jurídicos.[95]

Sin embargo, el viejo lamento (*Klage*) de la naturaleza toma aquí la forma de una demanda judicial (*Anklage*), cosa que no hará sino agravar el escándalo, ya que lo que está en juego en el proceso será nada menos que lo bienfundado de la Creación divina. Sin embargo, ¿con qué derecho se puede evaluar la justicia suprema de la que se derivará la suya? ¿Cómo, inversamente, esta justicia puede juzgar aquello que la pone en entredicho? ¿A quién podría apelar la naturaleza, en efecto, sino es al animal que habla y que, por este solo hecho, la oprime? ¿Quién podría, por otra parte, hacerle justicia si no es el sistema judiciario en cuestión? "La inmensa ironía", que evoca Benjamin a propósito del "origen mítico del derecho", valdrá entonces también para un proceso en el que el lenguaje mismo no podrá dejar de constituir un juicio *a priori* sobre el inocente que se atreve a lamentarse. Ironía que, aun aquí, se mantiene suspendida entre lo trágico y lo cómico, el mundo del *Trauerspiel* y el del *Witz* judío.[96]

---

[95] *Cf.* Las observaciones de Benjamin sobre el "nuevo abogado" de Kafka: "Fiel a sus orígenes" equinos, Bucéfalo "no practica más" (*GS*, 2: 437).

[96] "Yo te recomendaría" escribe Scholem a Benjamin en 1931, "comenzar todo estudio sobre Kafka con el libro de Job o, al menos, con una discusión sobre la posibilidad del juicio divino, que considero

La naturaleza presenta una demanda contra el incumplimiento de una promesa: el Mesías no ha llegado. Al lamentarse de una espera interminable, la naturaleza no tiene otro recurso más que la ley. Ésta no hace nada, sin embargo, más que perpetuar la espera. Todo sucede como si la no llegada del Mesías prejuiciara el proceso que tenía que juzgar; como si, en su ausencia, lo hombres fueran incapaces de encontrar la palabra justa. "El Tribunal no se atreve a reconocer su indecisión". La subjetividad vacilante, al esconderse detrás de sus procedimientos, confundiendo los medios con los fines, se hunde en el lenguaje de los signos. Tiene, en efecto, la misma estructura de aplazamiento. Al aplazar su decisión de una sesión a otra, también traiciona su promesa. Si la naturaleza es muda, también ella traiciona su promesa. Si la naturaleza es muda, los hombres son sordos y ciega, su justicia. Ningún rayo cae, sin embargo, para aniquilarla. Es la ausencia de Dios la que está, por el contrario, en el origen del proceso.

A través de una primera lectura de Kafka, Benjamin pone en escena el laberinto mítico de un proceso, la continuación y el fin del derecho. El Tribunal es, en efecto, mítico: su autoridad burocrática, lejos de garantizar su imparcialidad, no parece deberse más que a la oscuridad de su mandato. En otro sentido totalmente distinto, el hombre asegura en adelante la función de "amo"[97] de la naturaleza. De portavoz llamado por Dios para nombrar la creación, desciende al rango de un profesional de la justicia. El hombre caído es un abogado nato, un simple "gerente de

---

como el tema único de la obra de Kafka", (Scholem 1975: 212-13). "Aquel que viera el lado cómico de la teología judía", escribe Benjamin a Scholem en 1939, "tendría en sus manos la llave de Kafka", (*Corr*. 2: 285).

[97] No habría más que el "narrador", que podríamos llamar, en un sentido auténtico, el "amo" o el "portavoz de la creatura", (2: 163, 168). Pareciéndose menos a un abogado que un santo él se define como aquel en quien "el justo se encuentra a sí mismo", (2: 169), y baja la escalera de la Creación "hasta los abismos de lo inanimado". "La jerarquía de las creaturas, que culmina en la figura del justo", (2: 164), no da lugar aquí a ningún lamento. Benjamin evoca, a propósito del narrador, "las especulaciones de Orígenes, rechazadas por la Iglesia católica, que conciernen a la 'apocatástasis', es decir, a la salvación final de todas las almas" (2: 162).

cosas" (*Sachwalter*), un administrador de bienes. Continúa ciertamente hablando en nombre de la naturaleza. Pero, lejos de citarla ante su Creador, la traduce ante una justicia demasiado humana. Ésta es la ocupación de aquellos que se encuentran mejor colocados en la jerarquía. El abogado de la naturaleza no puede por lo tanto dejar de traicionar la causa que él defiende. Como el doble genitivo "proceso de la naturaleza", la palabra compuesta *Mensch-Ankläger* ("hombre-acusador") contiene dos sentidos posibles, de los cuales el primero ("acusador del hombre") puede a cada instante recusar al otro ("acusador humano"). Doble sentido, ironía casi muda que hace hablar al silencio quejumbroso de la naturaleza. Juicio en sordina que el lenguaje humano hace sobre sí mismo.

Por otra parte, el hombre no es más convincente en su papel de testigo que en el de abogado. La categoría de testigo se cuenta sin embargo entre las más altas de la tradición judía. Que cante las loas de Dios (*GS*, 2: 246) o que permanezca mudo ante la catástrofe de la historia (2: 282), el *Angelus Novus* de Benjamin es portador de tal tradición. El *flâneur* y el materialista histórico, en el sentido que Benjamin los concibe, son también y en un sentido fuerte, los testigos de la modernidad. Es en esta perspectiva que Benjamin puede designar a Baudelaire como "testigo de cargo en el proceso histórico intentado por el proletariado en contra de la clase burguesa". En el proceso de la naturaleza, es evidente, por el contrario, que ningún testigo humano, incluso el mejor intencionado, estará por debajo de toda sospecha.

Sin embargo, ¿acaso el Tribunal no decide, con toda buena fe, juntar lealmente a los mejores peritos? ¿E incluso hacer oír las voces más críticas del *statu quo*? ¿Escuchar a los testigos que gozan de una autoridad irrefutable en materia del futuro, a saber, los artistas y el filósofo? Todos estos futurólogos titulados testimonian la llegada del Mesías. Lo que *presienten* los artistas, el filósofo lo *sabe* de antemano.

Existe, por tanto, de nuevo aquí, una jerarquía muy clásica que ha permitido siempre a la filosofía entronizarse como la reina de las ciencias. Pero su saber absoluto no es sino un saber posterior a la Caída; asimismo, la "lengua del poeta" no es "como suponemos" (1: 96), una relación privilegiada en favor de la naturaleza. Aquí, una vez más, una cierta ironía viene a desinflar el saber humanista de los profesionales. En lugar de prefigurar el advenimiento del Mesías, no hace sino reproducir el *status quo*.

Porque los testimonios tienen, a su vez, como único efecto, el de diferir al infinito la felicidad que predicen. El verdadero advenimiento del Mesías, del que todos hacen *profesión* de fe, ¿sería entonces demasiada felicidad? Todo sucede como si, al retroceder ante un acontecimiento que los reduciría al desempleo, los testigos comenzaran, a su vez, a "parlotear". "El abismo del parloteo" (1: 95) no devora sin embargo más que a largo plazo. Mientras tanto, el "principio esperanza" (Bloch) se convertiría en una institución cultural. Ésta, como la izquierda en general, no cesará de traicionar su vocación unificadora. Los profesionales de la utopía, como los habría llamado Sorel, aunque denuncian la división del trabajo, terminan por agravarla. Los que pudiéramos pensar como destinados a llevar a cabo la "tarea del traductor", no hacen sino aumentar la confusión de las lenguas.[98] Lejos de purificar las palabras de la tribu, aumentan el caos de los signos; y en vez de hacer aparecer el fin mesiánico, hacen del Mesías un nuevo *shibboleth*. "Sus testimonios, entonces, no concuerdan". La utopía se pierde en la babel de los lenguajes que le consagran. Las artes ya no son capaces entonces de traducir el "lenguaje de las cosas en un lenguaje infinitamente

[98] De hecho, la teología benjaminiana, al rechazar todo esteticismo, da un rango menos elevado al lenguaje artístico que al del hombre en general: "todo arte, incluida la poesía, se apoya (…), no sobre la última sustancia del espíritu lingüístico, sino sobre el espíritu lingüístico de las cosas" (1: 86-87). Una jerarquía semejante se inserta, ciertamente, en la del *Logos* en general. La puesta en escena de ésta habría podido, sin embargo, implicar un reevaluación del estatuto del arte. ¿Quién sabría, en efecto, escuchar mejor a la naturaleza sino aquellos que están capacitados para traducir el lenguaje de las cosas? ¿No serían los artistas, efectivamente los mejores testigos? Ahora bien, tal razonamiento está sin duda excluido por principio. Ya que desde la misma manera en que no se deben hacer imágenes talladas, estaba "prohibido a los judíos predecir el futuro" (2: 268).

más elevado" (1: 97). Remiten, más bien, a "la sobredeterminación que reina en la trágica relación entre las lenguas de los hombres que hablan" (1: 96). La avalancha arrastra en su caída hasta el discurso de su fin.

De todo el personal que administra aquí la justicia humana, sólo los jueces no parecen pertenecer en ningún sentido a la raza de los hombres. En todo caso, ellos no pertenecen a ésta con pleno derecho. Benjamin los nombra, de manera significativa, los "vivos", designando así la identidad vaga y marginal de aquellos que no tienen más fortuna que su existencia misma. La justicia no hace sino prestarles algunos derechos para las necesidades de su causa, dispuesta a quitárselos en cualquier momento. De ahí su inquietud creciente. ¿Qué hay de sorprendente, por tanto, si parecen compartir el silencio de la naturaleza, desconfiando instintivamente del abogado que la representa? Serían ellos, más bien, los verdaderos representantes de la naturaleza. Su suerte sólo es instructiva. El proceso se degrada, la Caída se acelera, "hay tortura y martirio". Los jueces tratan entonces de instalarse en la catástrofe. Parecen tener esa costumbre, como si fueran viejos refugiados. Al no tener otro patrimonio, tratan de delegar sus lugares de padres a hijos. Pero nada es sacrosanto, ni un tiempo –los judíos lo saben desde hace mucho–, ni un palacio de justicia.[99] Una existencia fuera de la ley parece entonces el menos peligroso de los expedientes. Temiendo ser expulsados, los jueces se salvan dejando detrás de ellos el aparato vacío de la justicia. Ésta, por otra parte, habrá funcionado siempre en el vacío. Su indecisión habrá tenido, a fin de cuentas, el efecto de una decisión negativa. "El aplazamiento es, en *El Proceso*, la esperanza del acusado, con tal que el procedimiento no se convierta poco a poco en el juico" (2: 74). Esta esperanza no la habrá tenido jamás la

[99] Con la pérdida de su inviolabilidad, la justicia cae del lado mismo del estadio mítico. Ella lo había superado, según Benjamin, en el momento en que el altar se había convertido en el asilo de la víctima sacrificial. Esquema análogo para el silencio del héroe trágico. Este "testimonio de un sufrimiento mudo" incrimina a los dioses, que, por una ironía en adelante familiar, de acusadores se convierten en verdaderos acusados (*GS*, 1: 286, 288).

naturaleza. De hecho, sino en derecho, ella no habrá jamás cesado de perder un proceso del que siempre habrá estado excluida. En la mejor de las hipótesis, ella lo ganaría en última instancia, pero ésta se hace justamente esperar. No existe, por tanto, nada menos seguro que la realización de la historia. La historia que dibuja aquí Benjamin no se lleva a cabo. Ella relata el curso de las cosas, la ley de la justicia. Y si, como en Hegel, la Historia mundial (*Weltgeschichte*) es el Juicio final (*Weltgericht*), lo es aquí como juicio sobre un mundo donde el progreso, la razón y la libertad son sinónimos de la Caída. El mundo no "progresa" sino como un *Trauerspiel* lleno de lamento ininterrumpido de los espectros ausentes que persiguen una escena finalmente vacía "*Así como espíritus errantes y sin patria/ Que se ponen a gimotear obstinadamente*".[100]

Los hombres terminan, pues, atestiguando en contra de sí mismos, tanto los testigos como el acusador. Desde antes de contradecirse los unos a los otros, cada uno de sus testimonios es por sí mismo profundamente equívoco. Aunque el mesianismo se opone al orden mítico, su discurso, en este caso, concuerda demasiado bien con el funcionamiento del código jurídico. Si los "bienes culturales" son el "botín" de los "vencedores" (2, 280), entonces, incluso la cultura más utópica, la estética más contestataria, corren el riesgo de inclinarse del lado del poder, es decir, de los hombres. "No quedan finalmente más que el acusador y los testigos". Vista desde abajo, la justicia humana aparece como una justicia de clase que no hace sino ratificar una explotación secular.[101] Es la naturaleza –la gran vencida de siempre, subestructura, materia prima y madre de todo materialismo- la que debe pagar los gastos de la cultura, para que ésta pueda continuar soñando su reconciliación. En

[100] Baudelaire, cuarta *Spleen*.
[101] Hacemos coincidir, frecuentemente, la más vieja división del trabajo con la de los sexos. En la lectura benjaminiana del Génesis, Eva sólo aparece brevemente. Su comentario se detiene, por el contrario, en la naturaleza que podríamos calificar como la mujer antes de la mujer. Ambas padecen la nominación masculina (1: 89-90).

cuanto parte demandante, lleva su portavoz, mientras que éste argumenta a sus espaldas. Pero éste siente, de vez en cuando, pesar sobre la suya las "miradas familiares" (Baudelaire), melancólicas e insoportables de la naturaleza.[102] Los hombres tendrán la última palabra, el silencio de la naturaleza se habrá tragado su parloteo.

"Las palabras extranjeras son", según Adorno, "los judíos de la lengua". Con mayor razón, la naturaleza –que no habla ninguna lengua, ni siquiera extranjera- es la "Judía" del *Logos*, es decir, del judaísmo mismo,[103] el holocausto que él lleva en sí. Por lo tanto, ella le *pertenece*. Por ser muda, no es de ninguna manera extranjera al *Logos*. Es, por el contrario, la creación. Ninguna valoración de tal tipo de comunicación, que podríamos considerar refractaria a su traducción a un lenguaje superior, ninguna instancia exterior al *Logos* (¿de qué exterioridad no-caída se podría tratar?), interviene entonces aquí para disputarse su preeminencia. Presentar una demanda es, por el contrario, reconocer la autoridad del juez. Oír, en el lamento de la naturaleza, "el malestar en la civilización" sería, por otra parte, confundir nuestras penas con las suyas. Sería aumentar aún más el pesado fardo de antropomorfismo que ya debe soportar.

Al lamentarse del lenguaje, la naturaleza no lo refuta. En efecto, sólo los poderosos pueden darse el lujo de pisotear sus privilegios. Sólo el animal que habla puede concebir la idea de la transgresión. La naturaleza se reduce a padecer el trato de los hombres: cada uno de ellos la consume a su manera. Hasta en la boca de los poetas, donde la naturaleza figura como promesa de felicidad, ella no tendrá jamás otra voz que la de su amo. Las traducciones idealizantes serán siempre infieles a su

[102] Benjamin explicará a Brecht la experiencia del aura como una mirada que sentimos sobre las espaldas. *Cf.*, sobre el motivo dela espalda como figura de olvido y culpabilidad, el ensayo sobre Kafka (2: 79-80).
[103] Cfr., sobre la problemática de lo Mismo y lo Otro en la relación del pensamiento judío con el *Logos* griego, Levinas 1971 y Derrida 1967: 117-228

materialidad. Ésta no dejará, sin embargo, de rondar al *Logos*. "Péguy hablaba de esta ineptitud de las cosas para ser salvadas, de esta pesantez de las cosas, de los seres mismos, que no permite que subsista, en fin, más que un poco del esfuerzo de los héroes y de los santos" (*GS*, 1: 334). Esta "ineptitud": he aquí el mal. Pero es un mal inherente a la creación. Resistencia del objeto en cuanto tal y a pesar de él, resistencia que no es ni objeción ni obstinación. Lejos de incomodarse con la salvación, la naturaleza aspira a ella abiertamente. Pero su plegaria está destinada a quedar sin respuestas. Hoy, menos que nunca, será escuchada su queja. Benjamin comprueba en la lectura de Kafka que "la consistencia de la verdad se ha perdido" y que la tradición se ha "enfermado" (*Corr*, 2: 250).[104]

Sin embargo, esta enfermedad la habrá minado desde siempre. El lamento de la naturaleza, "consigna secreta", escondida bajo el secreto oficial, está ahí para ser testigo. El sistema logocéntrico no funciona, de hecho, más que por el duelo de la naturaleza, y no llega jamás a fondo, porque es el relevo mismo el que crea el duelo, el sistema que secreta su propia "conciencia infeliz". Es, por tanto, incapaz de relevarla, sólo puede acarrearla. ¿Cómo, en efecto, "la paciencia del concepto" que se encamina sistemáticamente, de relevo en relevo, a su propio reencuentro, puede medirse con la paciencia que inflige el espíritu a la materia y que, de sufrimiento en sufrimiento, adquiere las proporciones de una Pasión? Su lamento llama, entonces, a un nuevo relevo. Pero, ¿en qué podría diferir del primero? ¿Cómo cepillar "a contrapleo" (2: 281), es decir, desde abajo, un *Logos* que, por definición, viene de arriba? La identidad del espíritu con la materia, ¿no fracasa en la misma medida en

[104] La idea de una "consigna secreta" (que la Cábala identifica a veces con el nombre de Dios) corresponde a una noción de tradición como transmisión de una verdad escondida de una generación a otra. De ahí "la alianza secreta entre las generaciones pasadas y la neustra" (2: 278). Complementarias una e la otra, la transmisión del *Logos* y el relevo de la tradición padecen la misma crisis.

que la identifica? El *Logos* es el todo y, sin embargo, hay un resto que se le escapa.[105] La naturaleza es el otro, el otro ciertamente del *Logos*, "su" otro mismo, pero no lo es ya en un modo hegeliano.

Eso no impide que la salvación se convierta en un asunto del *Logos* o no; porque si existe el lamento es porque el problema de una alternativa ni siquiera se plantea. La materia no hace preguntas. Es, por así decirlo, "idealista", y el materialismo que defiende su causa sólo vuelve a poner en pie el idealismo para lograr mejor sus fines. La naturaleza es demasiado judía como para no aspirar a la palabra.[106] Sólo que no está *ins*pirada por ella. Sólo al hombre Dios otorgó "el *don* del lenguaje" (1: 88). Al otorgárselo, él no lo nombra: "Él no quiso someterlo al lenguaje; pero, en el hombre, Dios liberó de sí mismo (*entliess frei aus sich*)" al lenguaje (1: 89). Ahora bien, la naturaleza está sometida al lenguaje. El hombre la ennobleció al otorgarle, no el don del lenguaje, sino simplemente su nombre (1: 95). "Insuflar el aliento" (1: 87) a la naturaleza sería, entonces, parodiar a Dios. Sería una operación antropomorfa y ventrílocua que no haría más que insuflarle su papel. Ya que, "'otorgarle (*verleihen*) el lenguaje' quiere decir, por otra parte, más que 'hacer de modo que ella pueda hablar'". Al falta de darle la palabra, no habíamos hecho sino prestársela (*leihen*).

---

[105] Lo que excede aquí el orden lógico no es, como en Georges Bataille, una transgresión extática sino silencio doliente. Los dos excesos están, sin embargo, cercanos unos del otro. Un cierto mesianismo materialista sería el lugar de su encuentro. En otra parte, en efecto, Benjamin evoca una naturaleza que, lejos de esperar al Mesías, es ella misma mesiánica. Si de acuerdo con el *Fragment théologico-politique*, la "intensidad mesiánica del corazón, del hombre interior singular, pasa a través de la "infelicidad", la de la naturaleza es ya sinónimo de "felicidad" (1: 150). Felicidad a la vez rítmica y pasajera y que se afirma hasta la muerte (*Untergang*). La naturaleza festeja sus esponsales con el Mesías, a la manera de estos "ángeles nuevos", que nacen a cada instante y que, antes de desaparecer, cantan ante Dios un himno que no tiene nada de lamento (*GS*, 2: 246). A semejante "nihilismo" corresponderá, en el momento surrealista, la "tensión" y la "descarga revolucionaria" de *otro* "cuerpo colectivo viviente", gracias al cual la realidad se habrá superado ella misma para responder a las exigencias del *Manifiesto del Partido Comunista*.

[106] "Discutimos, a partir de puntos de vista muy heterogéneos, si la relación particular que liga a los judíos a la lengua se explica por su preocupación milenaria por los textos sagrados, por la revelación en tanto que hecho lingüístico fundamental y por su resonancia sobre todas las esferas del lenguaje" (Scholem 1975: 136).

Sin embargo, ¿es posible un don semejante? ¿Podemos "hacer hablar" a los silencios de la naturaleza sin "hacer de modo" que ella hable? Ya que *hacerla* hablar (*machen, dass sie sprechen kann*) sería *hacer de modo* que callara (*macht sie verstummen*). ¿Cuál es entonces la diferencia entre el don y el préstamo? ¿Y si se concibe, se deja realizar? "Es una verdad metafísica", anunciaba el ensayo sobre el lenguaje, "que toda la naturaleza comenzaría a lamentarse si la palabra le fuera otorgada". Por muy apodíctico que sea su tono, esta tesis se apoya en una hipótesis inverificable.[107] ¿Qué se hizo entonces de *La Idea de un Misterio*? Lo imposible, ¿no se convierte, con ciertas variaciones, en la escena por construir? Pero ésta no es, a su vez, sino una "idea". Al representar bien o mal el lamento de la naturaleza, un escenario semejante no puede, por otra parte, dejar de falsearla. Porque la imposibilidad de otorgarle la palabra es inevitable. Terminamos siempre por imponerle un portavoz. Falsear así los términos de la hipótesis con el fin de ponerlos, si no a prueba, al menos en escena, es sin embargo, la única forma de mostrar la hipótesis.

"Representar a la historia como un proceso" en que la naturaleza se hace representar por sus amos –incluidos los "testigos" que son el filósofo y los artistas–, es por lo tanto, siempre, *hacer de modo que* ella pueda tener voz en el capítulo. No podemos representar la escena de una representación semejante sin estar, a la vez, implicados. El autor de tal escenario –fue, como el "narrador", el verdadero "portavoz" (2: 136), el auténtico testigo de la naturaleza– es, lo quiera o no, el amo de

[107] "Ciertos conceptos de relación", escribe Benjamin en otra parte, "conservan su buena, mejor dicho su mejor significación, si no los referimos exclusivamente al hombre. Es así como tendríamos el derecho de hablar de una vida o de un minuto inolvidables, así los hubieran olvidado todos los hombres" (1: 262). No es por casualidad si "la exigencia" en cuestión es el imperativo judío de no olvidar jamás, ni que no encuentre "quien responda" más que en la "rememoración de Dios". Como la "verdad metafísica" sobre la naturaleza, que también exige que la grabemos en su memoria, una exigencia tal no podría debilitarse por ninguna contingencia empírica. El abismo que separa aquí a la ética de lo real es que separa al judío de su Dios.

su creación. Su dominio, aunque lo ponga al servicio de la naturaleza, jamás abolirá la desigualdad que la funda. De la misma manera en que "no existe ningún documento de cultura que no sea también un documento de barbarie" (2, 281), no existe ninguna defensa de la naturaleza que no sea el hecho de un cierto imperialismo "humanista". "El tomar partido por las cosas", ¿es entonces una utopía? Y la idea misma de un "lamento" de la naturaleza, ¿no sería sino una proyección,[108] un fantasma motivado por la deuda que creemos deberle, un préstamo que le ofrecemos con un espíritu a la vez culpable y generoso? Pero incluso si fuera así, valdría más, sin duda, prestarle su voz que retirarle toda cualidad posible a aquello que llamaríamos en adelante, con un nombre que no sería tal, "la cosa en sí".[109]

Existe sólo una salvación teológica. ¿No consistiría ésta, sin embargo, en ser salvada de la teología misma? Para que la naturaleza pueda hablar, se necesitaría que la jerarquía del *Logos* se dejara abolir. Al mismo tiempo, el duelo de la naturaleza está inscrito en el orden las cosas. Sin embargo, Benjamin evocará, en 1935, la "revolución" que habría debido cumplir su pensamiento "inmediatamente metafísico", "para alimentar con toda su fuerza" su "estado de espíritu actual" (*Corr*, 2: 160). Teología y materialismo, melancolía y revolución –las categorías que entran aquí en fusión no habrían sido, por otra parte, sino polos opuestos. Deteniéndose en la pasión de la materia, la melancolía metafísica era ya solidaria con la mirada materialista que contemplará el "cortejo triunfal donde los amos de ahora caminan sobre los cadáveres de los vencidos de ahora" (2: 280). Se tratará, en 1940 como en 1914, del sufrimiento

---

[108] Ésa no es, sin embargo, la posición de Benjamin: "Basta que las plantas hagan ruido para que un lamento se haga escuchar". Ésta no es de ninguna manera un fenómeno proyectivo. Podríamos mostrar cómo, ante un "fenómeno" tan "*noumenal*" como el aura, Benjamin no opone el nominalismo y el realismo.

[109] Kant figura, sin embargo, en la exposición *Sur le Programme de la Philosophie qui vient*, como instancia crítica frente a la cual la filosofía tendrá siempre que justificarse. Benjamin precisa, también, que deberá someter dos tipos de experiencia que ya no estarán limitados por el horizonte de las Luces (1: 100). Sin embargo, ¿cómo podría una experiencia tan "*noumenal*" como la del duelo de la naturaleza ser sometida a la prueba de los criterios kantianos sin transgredirlos?

que inflige a la creatura, sostén de todo materialismo, el "progreso" del mundo. Su "suspensión mesiánica" (2: 287) no durará, cada vez, más que el tiempo de aguardar un minuto de silencio. Sorda al duelo, la Historia se habrá convertido ella misma en un vasto cortejo fúnebre. Dicho de otra manera, se habrá quedado como prehistoria, y su mayúscula indicará solamente que ella aún no es, o que no habrá sido, sino una alegoría de ella misma. Demasiado eficaz para dejarse revolucionar, habrá sido, por esto mismo, demasiado inerte para poder realizarse. La suerte de la naturaleza deja ya prever este poder, porque el sistema idealista no funcionaría sin obstáculos –pero el obstáculo es la condición misma de su funcionamiento–, a menos que pudiera idealizar sin ningún problema la resistencia pasiva de la materia. De manera inversa, ésta no sería subversiva, la materia no sería "materialista", a menos que fuera capaz (como el proletariado, según Marx) de abolirse en tanto que objeto, para convertirse en amo de su suerte. Lo que tendrían en común estas dos imposibilidades opuestas, es que la naturaleza no sobreviviría.

Entonces, si el lamento de la naturaleza es la motivación profunda de un cierto materialismo, éste es, por el contrario, tan incapaz de prestarle auxilio, como lo será posteriormente el *Angelus Novus* ante la catástrofe de la "Naturaleza-Historia". El ángel querría volver al paraíso, pero el viento del "progreso" lo empuja. Sin embargo, "solo a los desesperados nos es dada la esperanza" (1: 260).[110] Esperanza mesiánica de un materialismo doliente que conjura un mundo en que la babel de las lenguas por fin se apaciguará, y en que la lengua universal anterior a la Caída se restablecerá. El mundo mesiánico, subraya Benjamin en sus últimas notas, "es esta lengua misma", una lengua que será comprendida por todos los hombres, "como el lenguaje de los

[110] Cfr. También la dialéctica de la salvación que termina el libro sobre el *Trauerspiel* (*GS*, 1: 406-09). Dialéctica de los "extremos" por la que la caída abismal del alegorista se convierte en el impulso de una *Ponderación misteriosa*. Podemos comparar también este salto kierkegaardiano con la apuesta neo-pascaliana que recomienda Lucien Goldmann en *Le Dieu Caché*, como solución de las antinomias de las conciencia burguesa.

pájaros es comprendido por los niños de los domingos" (*GS*, 1: 1239), y en que "toda creatura" habrá sido comprendida, como por "los santos en sus plegarias" (2: 80). En un mundo en que esta plegaria fuera acogida, la naturaleza, parece ser, no tendría que lamentarse más.[111] Sin embargo, ¿podría, en este paraíso recuperado, aspirar a una "felicidad" que no fuera, como antes, "de orden inferior"…?

El "misterio" que esboza Benjamin al descubrir la obra de Kafka, ¿altera el pensamiento teológico de su primer periodo? ¿No subraya más bien el mal que lo trabaja? El judaísmo de un Kafka mina, en este caso, el de un Marx, y el trabajo revolucionario del "viejo topo", ¿se encuentra ya minado por un trabajo de duelo antes aun de que Benjamin se haya convertido en un "marxista"? ¿No son ambos, más bien, parte de una causa común? Si, para Benjamin, la significación de Kafka "se mantiene firme", "es en gran parte porque no ocupa *ninguna* de las posiciones que el comunismo combate con razón" (*Corr*, 2: 114). De acuerdo con una de estas posiciones, ya combatida por Marx en la *Crítica al programa de Gotha*, la naturaleza estaría ahí "gratis" (2: 284). En lugar de unirse para poner fin a la explotación del hombre por el hombre, el proletariado no tendría, así, más que integrarse a la burguesía para emprender la explotación colectiva de la naturaleza. Al desplazar de esta manera la lucha de clases, la estrategia humanista de semejante compromiso social-demócrata sería sólo, de hecho, una identificación con los "vencedores" (2: 280). Benjamín mismo no abandona el partido de los vencidos. Al colocarse en el cruce de dos materialismos, que piensan respectivamente a la creatura y al capital, él se imagina su colaboración –la del enano y la del autómata (2: 277) –como un

[111] El materialismo no debería sin más *remitirse* a las plegarias de los santos, pero no podría, aparente mente *sobrepasarlas*. Comprendemos por qué Brecht desconfiaba de los "judaísmos" de Benjamin, llegando inclusive a reprocharle que, en el estudio sobre Kafka, favoreciera "el fascismo judío" (Benjamin 1969: 136).

"trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, es capaz de hacer surgir de ella las creaciones que reposan en su seno" (2: 283-84).[112]

Pero el espíritu del judaísmo, al procrear así con la naturaleza, ¿podría, sin contradecirse, llevar a su emancipación común? Patriarcal, logocéntrico y monoteísta, ¿sería, sin embargo, capaz de curar sus propias heridas? Es, en todo caso, una sensibilidad judía la que expresará, aquí, el proceso que la naturaleza hace al judaísmo y que parece reconocer en su exclusión algo así como la prefiguración de la historia judía.[113]

El judaísmo se ha constituido como ruptura con el mundo mítico. Esta ruptura, ¿no habrá sido ella misma mítica, debido a la rigidez de sus tabúes? Al no tolerar más a los dioses paganos, un Dios celoso reduce la naturaleza al silencio. Pero el pasado

> lleva consigo un index temporal que lo remite a la salvación. Existe una alianza tácita entre las generaciones pasadas y la nuestra. Fuimos esperados en la Tierra. A nosotros, como a cada generación precedente, le fue concedida una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado hace valer su pretensión (2: 278).

Ahora bien, la reivindicación más arcaica y a la vez más utópica sería la de la naturaleza. Salvar al judaísmo, logrando liberarlo de la dictadura a la que había estado obligado a someter al orden mítico, fue quizás una de las tareas que esperaban a la generación de Benjamin. Era, al menos, más allá de sus divergencias, el proyecto común de Scholem, de Adorno y de Benjamin. "El mito", decía este último,

[112] En un paraíso semejante, a la vez fourierista y bíblico, "las bestias salvajes" se pondrían "al servicio del hombre" (2: 283). Éste sería entonces, nuevamente, *amo* de la creación. Bajo las apariencias de armonía y de igualdad –"naturalización del hombre, humanización de la naturaleza" (Marx)–, la vieja relación de fuerzas persistiría hasta en la utopía. Pero, ¿cómo podría el hombre honestamente querer que fuera de otra manera?

[113] Ésta no sería la primera vez, en la tradición mesiánica, que una analogía se hubiera interpuesto entre la experiencia histórica del exilio y la estructura misma de la Creación. Cfr., sobre la relación entre la expulsión de España y la Cábala luriánica, Scholem 1961, cap. 7. Pero el sistema luriánico no introduce el exilio en el corazón de la Creación sino para integrarlo en una nueva elaboración del mesianismo. En Benjamin –¿por el contrario? – los trastornos históricos harían sensibles las fallas del sistema teológico, y viceversa.

“persistirá mientras quede un solo mendigo”. El “jorobadito” que, en una canción popular, ruega al niño que lo incluya en sus plegarias (2: 80), es su emblema. Pero poco se necesita, parece ser, para que el mito pueda salvarse él mismo. En las *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, el jorobadito se habrá convertido, milagrosamente, en el gran amo de la salvación. Aquel que había pedido su salvación se habrá convertido –*mutatis mutandis*, es decir, por “Ponderación misteriosa” (*GS*, 1: 408)– en el que salva. El lamento de la naturaleza, ¿contendría entonces, después de todo, la “consigna secreta” de la salvación”?

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter. *Essais sur Bertolt Brecht*. París: Petite Collection Maspéro, 1969.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres 1 (Mythe et Violence)*. París: Denoël, 1971a.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres 2* (*Poésie et Révolution*). París: Denoël, 1971b.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1974.

BENJAMIN, Walter. *Correspondance*. París: Aubier-Montaigne, 1979.

DERRIDA, Jacques. “Violence et Métaphisique”, en *L'Écriture et la Difference*. París: Éditions du Seuil, 1967.

KOFMAN, Sarah. *L'énigme de la femme: la femme dans les textes de Freud*. París: Éditions Galilée, 1980.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini*. La Haya: Nijhoff, 1971.

LUKACS, Georges. *La Théorie du roman*. Paris: Gonthier, 1963.

WEEBER, Samuel. “Lecture de Benjamin”. *Critique* 29 (1969).

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin –die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

SCHOLEM, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. Nueva York: Random House, 1961.

El lenguaje abismal

La mística del lenguaje en Walter Benjamin

EMILIANO MENDOZA SOLÍS

La teoría no puede referirse nunca a lo real, pero en cambio tiene que estar en relación con el lenguaje.

WALTER BENJAMIN

Vivimos en el interior de nuestra lengua semejantes, la mayoría de nosotros, a ciegos que caminan sobre un abismo

GERSHOM SCHOLEM

1. Arché

En una carta dirigida a Hugo von Hofmannsthal en 1924, Benjamin expone, valiéndose de una imagen arquitectónica, el impulso que guía toda "tentativa" literaria en su obra. Benjamin sabe lo que el tema del lenguaje, y particularmente el lenguaje lírico significa para su interlocutor, quien con el tiempo se convertirá en una especie de mentor. Esta carta no trata de ninguna crisis vocacional o existencial cuyos efectos trastoquen los cimientos de una idea de lenguaje como es el caso de ese extraordinario testimonio de renuncia a la lírica que es La carta al Lord de Chandos redactada por Hofmannsthal a principios del siglo XX. En este caso Benjamin expone una noción de lenguaje donde éste se presenta como una especie de suelo nutricio para toda expresión o reflexión literaria y científica, una convicción cuya certidumbre radica en percibir:

> que cada verdad tiene su sitio, su palacio ancestral, en el lenguaje, que este palacio se construyó con los más antiguos *logoi*, y que, comparada con una

> verdad así fundamentada, la percepción de la ciencia permanecerá inferior mientras, por así decirlo, irá pasando como nómada de aquí para allá por el terreno del lenguaje, convencida de que éste consiste en signos, una convicción que origina la arbitrariedad irresponsable de su terminología. Frente a ello, *la filosofía experimenta la eficacia benéfica de un orden por el cual sus exámenes tienden en cada caso a términos absolutamente definidos, cuya superficie incrustada en el concepto se desata bajo su contacto magnético y revela las formas de la vida lingüística oculta en ella*. Pero para el escritor esta relación representa la suerte de poseer en el lenguaje, que se despliega de este modo ante su mirada, la piedra de su fuerza intelectual (Benjamin 1996: 112).

La ciencia, según la idea de Benjamin, desfallece al referirse a lo real y pierde toda relación respecto al propio lenguaje. De manera que el vínculo más importante de toda teoría científica no debe buscarse ingenuamente en relación a una idea de realidad dada, sino respecto al lenguaje. Entonces, tomando como elemento orientador tal preeminencia del lenguaje es preciso cuestionar: ¿en qué consiste la idea del lenguaje de Benjamin y qué medios emplea para vincularse con esos antiguos *logoi* que habitan en el interior del palacio ancestral? ¿Cómo articular una teoría que no pierda contacto con el *logos* que le da lugar y la contiene?

El estado general de estas interrogantes es analizado en primera instancia en el conocido ensayo de 1916, "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre". Se trata de un texto analizable como una especie de programa rudimentario y hermético en el que Benjamin recoge sus impresiones de lecturas y conversaciones con Gershom Scholem sobre filosofía del lenguaje. Se trata de un texto que Benjamin no vio publicado, cuyo primer objetivo era continuar por escrito las discusiones con Scholem sobre la esencia del lenguaje.[114] Sin embargo, lo expuesto en este esbozo de manera sinóptica, tiene continuidad en el corpus su obra. De manera preliminar hay que mencionar dos aspectos generales de la idea de lenguaje de Benjamin. En primer

[114] Benjamin consideró este escrito la primera de tres partes, siendo esta versión la única de la que hay testimonio. Cfr. Scholem 1987: 48.

lugar, se trata de una advertencia hecha por el propio Scholem al referirse a Benjamin como "un puro místico de la lengua" (Scholem 2006: 14), esto es, como un autor cuya orientación parte de reconocer que el "lenguaje, el medio en el que se desarrolla la vida espiritual de los hombres, posee una *cara interna*" (12). En el lenguaje prevalece una instancia más allá de las relaciones de comunicación entre los seres: "el hombre se comunica, busca hacerse comprensible para los demás, pero en todos esos intentos late algo que no es tan sólo signo, comunicación, significado y expresión" (12). Esta cara interna permanece oculta en la parte más común de la lengua como lo es la voz que da sonoridad y forma, pues todo ello, desde el primer momento, muestra más de lo que toda comprensión puede contener. En este sentido la cuestión más importante para Benjamin no es otra sino la de cualquier místico de la lengua: develar en qué consiste esta cara interna, tras lo cual la tarea filosófica radicará en mostrar cómo se constituye y configura el carácter simbólico de la lengua.

La segunda observación previa tiene que ver con la idea de teoría en general y de teoría del lenguaje en particular. Para Benjamin el alcance de cualquier postura filosófica depende de la teoría del lenguaje. Por ejemplo, en otro texto programático de juventud, éste de 1917, concebido a partir del pensamiento de Kant, nos dice:

> por encima de la conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente determinado y apriorístico, por encima de la conciencia de los sectores de la filosofía de igual extracción que las matemáticas, está para Kant el hecho de que el conocimiento filosófico encuentra su única expresión en el lenguaje y no en fórmulas o números. Y este hecho viene a ser decisivo para afirmar en última instancia la supremacía de la filosofía por sobre todas las ciencias, incluidas las matemáticas. *El concepto resultante de la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia, que convocará además ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer. Y la religión es el de mayor envergadura entre estos últimos* (Benjamin 1991: 84. Énfasis mío).

De la reflexión sobre el lenguaje depende la concepción de la experiencia y el reordenamiento sistemático de todo el pensamiento, y dentro de ese nuevo orden la religión tendrá, necesariamente, que asumir su protagonismo. En ello reside la dificultad teórica de la cuestión: la tarea de toda teoría del lenguaje, y con ello de toda teoría en general en la medida que se encuentran anclada al lenguaje, no es otra que *permanecer sobre el abismo*. En la carta a Hofmannsthal el lenguaje aporta el "terreno" donde los palacios ancestrales del conocimiento hunden sus cimientos mientras las teorías científicas del lenguaje vagan errantes tratando vanamente de descifrar el saber a través de signos (fórmulas y números); en el texto de 1916, la errancia de la teoría es representada en su elemento abismal, algo "suspendido" sobre un abismo cuya "topografía" no es otra que el espacio del ser espiritual de las cosas: "entendida como hipótesis, la idea de que *el ser espiritual de una cosa consiste en su lenguaje* es el gran abismo en el que toda teoría del lenguaje amenaza caer, y la *tarea* de la teoría del lenguaje consiste en mantenerse sobre él suspendida" (Benjamin 2007b: 146. Énfasis mío).

Suspendida sobre el abismo (*Abgrund*) la plausibilidad de la teoría del lenguaje depende, entonces, de una especie de trabajo de equilibrismo. Ante ello ¿cómo fundamentar, cómo encontrar fundamento (*Grund*) a una teoría que pervive suspendida sobre el abismo (*Abgrund*)? Lo designado por el propio Benjamin como *tarea* (*Aufgabe*) de la teoría del lenguaje, consiste en persistir suspendida sobre el abismo, suponiendo que la teoría permita "ver", pueda dar alguna estructura a la cara interna de la lengua y con ello expresar lo inexpresable. La tarea de la teoría no es otra sino concebir sus posibilidades para acceder al terreno místico de la lengua, ahí donde está su fundamento, en el fondo imposible del abismo. Ahora bien, no perdamos de vista que si la plausibilidad de toda teoría del lenguaje, o del

conocimiento, está suspendida sobre el abismo, esto se debe a que Benjamin ha tomado la determinación de concebir el lenguaje como "ser espiritual". Una clave para esclarecer la paradoja inherente al ser abismal del lenguaje queda formulada mediante el tema de la secularización de la lengua que se alcanza a entrever en los pasajes antes mencionados. Cuando Benjamin reformula el problema del lenguaje a través del pensamiento kantiano como la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento que tiene que aportar un nuevo concepto de experiencia, y con ello reordenar sistemáticamente los demás ámbitos de lo humano, está pensando principalmente en el olvido de la religión operado desde el pensamiento ilustrado, esto es, el olvido de un ámbito de la "mayor envergadura" entre los que han quedado fuera del sistema kantiano. Antes de formular una dialéctica de la secularización, es decir, una dialéctica cuyo eje principal es la interacción entre lo sagrado y lo profano en el lenguaje, Benjamin parte de un paradigma puramente teológico. En el escrito de 1916 encontramos la descripción de un proceso decadente, o dicho en sus términos, la descripción de una caída al elemento abismal a través de la cual se pueden detectar tres etapas en la historia bíblica del *Génesis* claramente identificables, tal como lo muestra Stéphane Mosès:

> En la primera, la palabra divina aparece como creadora (Gen. I, 1-21), designa el lenguaje en su esencia original, coincidiendo perfectamente con la realidad que designa. En este nivel primordial, al que el hombre no tuvo ni tendrá nunca acceso, la dualidad de la palabra y de la cosa no existe todavía; el lenguaje es, en su esencia misma, creador de realidad. En la segunda etapa, según el relato bíblico (Gen. II, 18-24), Adán da nombre a los animales. Este acto de nominación funda el lenguaje original del hombre, hoy perdido, pero cuyos ecos permanecen para nosotros a través de la función simbólica, es decir poética del lenguaje. Lo que lo caracteriza es la coincidencia perfecta de la palabra y de la cosa que designa. En esta fase, lenguaje y realidad ya no son idénticos, pero existe entre ellos una especie de armonía preestablecida: la realidad es totalmente trasparente al lenguaje, el lenguaje abarca, con una precisión casi milagrosa, la esencia misma de la realidad. En la tercera etapa, el «lenguaje paradisiaco», dotado de un poder mágico para poner nombre a las

> cosas, se pierde y se degrada hasta convertirse en simple instrumento de comunicación. Benjamin, que interpreta aquí el relato del pecado original (Gen. II, 25-III, 24) a la luz del episodio de la torre de Babel (Gen. XI, 1-9), ve en la función comunicativa del lenguaje el signo de su decadencia (Mosès 1997: 88).

En efecto, estos tres momentos que van de la palabra divina a la nominación adánica como función simbólica, y la función comunicativa, que da pie finalmente a la instrumentalización de la lengua, se encuentran como telón de fondo en la descripción benjaminiana. El lenguaje termina cayendo irremediablemente en el "abismo de la charlatanería". Después de la inminente pérdida del vínculo original entre la palabra y la cosa, el lenguaje sólo se aproxima infructuosamente, limitándose a una especie de "sobredenominación". En este contexto de incertidumbre puede hablarse de una preeminencia del "lenguaje secularizado" cuya carencia no radica necesariamente en la pobreza del lenguaje comunicativo, por el contrario, es demasiado rico pero se encuentra limitado a su función "instrumentalizadora" tras lo cual la naturaleza queda relegada al mutismo y la desolación, y la palabra adánica permanece como testimonio ciego ante la presencia de una dimensión simbólica de la lengua en espera de algo, o de alguien, que actualice su potencia poética.[115] Otro proceso bien distinto es el que se da respecto al paradigma del lenguaje y la teología en "La tarea del traductor" (1923). Mientras el escrito de 1916 está centrado

[115] Esta incertidumbre queda igualmente expresada a través del conflicto entre experiencia y naturaleza posterior a la catástrofe de Babel: antes de la caída la mudez de la naturaleza era nombrada por el hombre sin romper el vínculo con la divinidad. Después de la caída comienza otra mudez, y con ello la profunda *tristeza* de la naturaleza. Esta ruptura constituye para Benjamin una verdad metafísica en la medida que es ahí donde cobra sentido la *experiencia* humana, tanto la del poeta como la del resto de los hombres, quienes al escuchar el lamento natural, son testigos de su tristeza. Ante esto el hombre *puede* redimir la materia mediante el lenguaje, *puede* conjurar el lamento de la naturaleza cuya expresión, indiferenciada e impotente, contiene poco más que el aliento sensible. Estos "poderes" del hombre se actualizan tras una *experiencia simbólica*: *escuchar* el susurro de las hojas es lo mismo que escuchar un lamento, aquello que se lamenta comienza a ser conocido cuando es escuchado, y al ser *nombrado* abandona la indiferencia. Sin embargo, recibir un nombre no mengua del todo la tristeza muda de la materia, pues lo que nombra ha dejado de hacerlo en la lengua paradisíaca de los nombres, sólo puede hacerlo mediante las lenguas dispersas tras la caída, cuando éstas se han multiplicado y los nombres han perdido parte de su viveza. El simbolismo muestra, mediante este proceso, la precariedad irresoluble de la experiencia humana después de la caída y los vínculos infinitos entre naturaleza y hombre.

principalmente en el proceso decadente, el texto sobre la traducción describe un proceso ascendente hacia la realización utópica. Podría decirse que en este caso el punto de partida es la secularización radical de las lenguas, es decir, un contexto de paroxismo donde es latente la decadencia en el interior del lenguaje, en la que se expresa la corrupción de la condición humana después de la caída y desde ahí se esboza un movimiento de vuelta hacia la perfección perdida. En términos históricos la degradación del lenguaje está expuesta de manera ascendente, lo cual coincide con su purificación progresiva, es decir, con el proceso de restauración del lenguaje adánico. Benjamin regresa a la diferencia entre el aspecto comunicativo y el aspecto simbólico del lenguaje, estableciendo un paralelismo con otra oposición, la del acto de significar y la forma de significar. En el lenguaje comunicativo la intención del locutor está centrada en el acto de significar, en el acontecimiento del mensaje que pretende trasmitir. En el uso simbólico del lenguaje, por el contrario, se insiste en la "forma de significar", es decir, en lo que hoy llamaríamos el significante" (Mosès 1997: 89). En el caso del texto sobre la traducción, las implicaciones teóricas no son del todo distintas a lo expuesto de manera general sobre este tema en 1916, cuando ya se advierte en la traducción una instancia ascendente aportadora de conocimiento.

Hasta el momento hemos mencionado dos aspectos determinantes en la orientación de la idea de lenguaje de Benjamin: la noción de un *lenguaje mágico* y la fundamentación de una teoría condicionada a permanecer suspendida sobre el abismo del ser espiritual del lenguaje. Posteriormente se ha mencionado la triada sustraída del *Génesis* bíblico, mediante la cual queda bien expuesta la presencia de la teología en la idea de lenguaje de Benjamin. El proceso decadente, la caída descrita ahí, contrasta con lo descrito en "La tarea del traductor" donde impera un proceso ascendente cuyo objetivo es la consecución de conocimiento, que a su vez es la vía para acceder a la

idea de Dios. Sin embargo, ya en la primera exposición programática de Benjamin relativa a la teoría del lenguaje, es decir la de 1916, se ha logrado dilucidar, aunque parcialmente, el papel de la traducción y sus efectos sobre la idea de conocimiento. Como lo observa Stéphane Mosès, la trama teológica de la caída está presente como una especie de telón de fondo frente al que aparecen una serie de ideas y conceptos, los cuales instauran cada uno a su manera, cierta tensión respecto al entramado teológico. Ello da un carácter especialmente programático a la exposición benjaminiana. En las siguientes páginas abordaremos cuatro aspectos o enunciados inherentes a lo expuesto por Benjamin en el texto de 1916. El punto de partida radica en una distinción que nos remite a la ya mencionada idea de ser espiritual frente al ser lingüístico, seguido de los temas consagrados a la comunicación; el hombre y el nombrar, y finalmente, el tema relativo a la gradación y revelación. [116] Definitivamente el programa de Benjamin no se limita a estos cuatro temas, pero a partir de ellos puede exponerse de qué manera queda articulado el *arché* del pensamiento benjaminiano. ¿A qué nos referimos con esto? Evidentemente el lenguaje se presenta preeminentemente como un elemento espiritual, como el suelo nutricio de todo conocimiento científico. Todo ello se resuelve en un *principio* fundamentalmente teológico, en una *revelación* cuyo contenido de verdad no es expresable mediante proposiciones lingüísticas sobre lo existente, sino en relación a algo centrado en el hecho mismo del ser del lenguaje y del conocimiento. En este

[116] A estos cuatro aspectos enunciados en el escrito de 1916, es posible agregar otros tres más como lo son el concepto de traducción, el lenguaje del arte y la simbólica del lenguaje. Estos siete elementos o enunciados permiten transitar por la teoría del lenguaje en particular y la teoría filosófica en general. En cada uno de estos temas prevalece una clara conexión con ideas expuestas en textos de diferentes periodos del pensamiento benjaminiano. Todo ello, visto con perspectiva, configura una especie de constelación cuyo centro neurálgico gira en torno al tema del lenguaje. Los dos últimos temas, esto es, los concernientes al lenguaje del arte y la simbólica del lenguaje, dan pie a un desarrollo ulterior más extenso en la medida que aparecen como elementos fundamentales de la teoría romántica de la obra de arte literaria y del concepto de crítica inherente a los románticos. Ambos aspectos son analizados y desarrollados extensamente en la tesis doctoral de Benjamin denominada *El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán*.

sentido cobra pleno valor la revelación, en la medida que la verdad concerniente al lenguaje consiste en que el hombre revela lo existente a través de él, pero no revela el lenguaje en cuanto tal. Esto ha sido definido claramente por Giorgio Agamben con los siguientes términos: “el hombre ve el mundo a través del lenguaje, pero no ve el lenguaje. Esta invisibilidad del revelante en aquello que él revela es la palabra de Dios, es la revelación” (*Agamben:* 29). Extraña contradicción en tanto la revelación es siempre de algo inalcanzable por completo para el conocimiento. Lo revelado no es una especie de objeto o instrumento susceptible de ser conocido en su totalidad, ya que nunca habrá un instrumento adecuado para ello. Entonces lo que revela el lenguaje es la revelación misma. En ello consiste fundamentalmente el *arché* del pensamiento como acontecimiento, es decir, en la posibilidad de concebir el mundo y producir conocimiento.

2. El lenguaje abismal

La primera proposición de las cuatro mencionadas, consiste en percibir cómo se mantiene, si tal cosa sucede, la teoría del lenguaje sobre el abismo, para lo cual Benjamin elabora una distinción inicial de carácter ontológico entre ser espiritual y ser lingüístico. Esta división es el supuesto teórico más importante del texto y su objetivo radica en dejar en claro que el lenguaje se extiende a todos los ámbitos de la manifestación espiritual humana, los cuales participan, de alguna manera, en el lenguaje: “no hay acontecimiento que pueda darse en la naturaleza, en la animada o inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje, pues a todo es esencial comunicar su contenido espiritual” (Benjamin 2007b: 145). De inmediato Benjamin aclara que la palabra “lenguaje”, tal como se emplea en esta afirmación, no es ninguna metáfora pues se refiere a un “conocimiento pleno” en la medida que

comunica su ser espiritual en la expresión. En ello radica la afirmación con la que comienza este escrito: "toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser entendida en tanto que un tipo de lenguaje" (144). Entonces, la diferencia establecida entre ser espiritual y lingüístico debe interpretarse a partir de la certeza "de que no nos podamos imaginar una total ausencia de lenguaje en algo existente" (145), dado el caso, es decir, el de una existencia que careciese por completo de relación con el lenguaje, no estaríamos sino ante una idea: "pero una idea a la cual no se le puede sacar ningún partido ni siquiera en el ámbito de las ideas, cuyo perímetro lo marca la idea de Dios" (145). Lenguaje es pues, toda expresión que comunique contenidos espirituales. Pero estos contenidos espirituales que se comunican en el lenguaje no son el lenguaje mismo. Justo en ello estriba la diferencia entre el contenido espiritual y el lingüístico, el ser espiritual que se comunica en el lenguaje no es el lenguaje mismo, sino algo a distinguir respecto de él. Aquí aparece en su dimensión general la apuesta teórica de Benjamin tal como lo hemos mencionado antes: "entendida como hipótesis, la idea de que el ser espiritual de una cosa consiste en su lenguaje es el gran abismo en el que toda teoría del lenguaje amenaza caer, y la tarea de la teoría del lenguaje consiste en mantenerse sobre él suspendida. Así, la distinción establecida entre el ser espiritual y el ser lingüístico a través del cual aquél se comunica es la distinción más primordial en una teoría del lenguaje" (146). A esta afirmación Benjamin agrega una nota a pie de página, una nota que cuestiona directamente cierta trama filosófica, la cual dice: "¿O es más bien la tentación de situar la hipótesis al principio lo que conforma el abismo de todo filosofar?" (145) ¿Qué significa tal "tentación" filosófica? ¿Qué quiere decirnos Benjamin con esto? Él mismo está a punto de emprender su propia apuesta teórica que como tal no aspira sino a permanecer suspendida sobre el abismo, pero la "tentación", Versuchung, de formular

una hipótesis y situarla al principio da lugar al abismo de todo filosofar. Benjamin nos sitúa frente a una doble tensión abismal, una interior y otra exterior a la filosofía. La trama interior supone la "tentación" de la propia filosofía cuando trata de anteponer una hipótesis, es decir, una especie de metalenguaje cuyas deducciones pretenden encontrar un fundamento en aquello que no tiene fondo. Sin embargo no se puede estar fuera del lenguaje, no se puede escapar de los contenidos espirituales que permanecen tras su rastro. Benjamin no logrará escapar de esta aporía, la aporía del abismo filosófico, aquella que trata de encontrar fundamento en esa otra condición abismal interior a la propia filosofía, una condición que como veremos en seguida, sólo es posible aceptar si se asume como principio condicionante de toda hipótesis filosófica.

En principio la trama externa de toda filosofía del lenguaje trata estrictamente de formular una teoría sobre el lenguaje abismal. El texto de Benjamin, como sucede con cualquier teoría, está orientado hacia esta trama externa que como hemos comentado antes, radica en la descripción de una caída. Esto supone que la filosofía debe asumir una paradoja surgida de la distinción entre ser espiritual y ser lingüístico. Esta exterioridad del lenguaje ha quedado formulada en la diferencia entre ser lingüístico y espiritual como si se tratara de una *tercera lengua*.[117] En ella el lenguaje extiende su existencia, se manifiesta en la espiritualidad humana de la cual el lenguaje es inherente, y de ahí se extiende a todos los demás ámbitos. De esta manera no

---

[117] Jacques Derrida plantea la noción de *tercera lengua* a partir del análisis de una carta de Gershom Scholem dirigida a Franz Rosensweig en 1926. En la carta Scholem expone su preocupación respecto al uso del hebreo, la lengua sagrada de las escrituras, como lengua secular. El conflicto no es otro que la "*actualización* de la lengua hebraica" (Scholem citado en Derrida: 17). Ante tal cuestión el lenguaje de la teoría puede verse como una especie de lenguaje que toma cierta perspectiva al diferenciar entre lenguaje sagrado y secular, como si se tratara de una tercera lengua, un elemento cuya intención no es otra que presentarse como elemento diferenciador y metalingüístico, y por tanto, como supuesto teórico: "La expresión *tercera lengua* nombraría más bien un elemento diferenciado y díferenciador, un medio que no sería *stricto sensu* lingüístico sino el medio de una experiencia de la lengua que, no siendo ni sagrada ni profana, permite el pasaje de la una a la otra -y decir la una y la otra, traducir la una en la otra, nombrar de la una a la otra" (Derrida: 32).

existen cosas ni acontecimientos de la naturaleza animada o inanimada que no participen en el lenguaje, ya que a todo es esencial comunicar su contenido espiritual. Por tal motivo es imposible pensar o imaginar algo fuera del lenguaje, algo que no comunique su "ser espiritual en la expresión". Aquí nace la paradoja que supone situarse fuera de él. Salir del lenguaje valiéndose de los medios lingüísticos como sucede en la teoría; ahí mismo surge la otra paradoja aún más radical "tan profunda como inconcebible" ya presente en el doble sentido de la palabra *logos*, aquello que para Benjamin debe encontrar cierta "solución" en la teoría sin que los efectos de la paradoja en cuanto tal queden superados del todo, siempre que se asuma como hipótesis que se trata de algo "irresoluble cuando nos la encontramos al principio" (146). En este sentido se puede decir que Benjamin tiene que concebir un entramado teórico al referir una especie de tercera lengua; a ello alude la idea de un "lenguaje general", *Sprache überhaupt*, más allá de toda división posible, más allá de la separación entre el contenido espiritual y lingüístico, que permita transitar de la aporía, como tal irresoluble e intransitable, a la potencia intelectiva que impulsa al pensamiento y por lo tanto a la teoría.

El fundamento de la teoría tiene que asumir la paradoja del lenguaje en general como hipótesis y con ello se conmina a la propia teoría a adoptar cierta performatividad. De esto se desprende la segunda proposición. Benjamin se pregunta: *¿qué comunica el lenguaje?* La respuesta coincide plenamente con la "diferencia" antes mencionada: el lenguaje comunica "el ser espiritual que le corresponde" (146). Pero este "ser" no se comunica "en" el lenguaje, sino "mediante" el lenguaje. Desde este momento la comunicación es un tema de la pluralidad de las lenguas, donde queda evidenciada la dificultad de la propia comunicación. El ser espiritual no puede ser igual al ser lingüístico. Esta "identidad" sólo es posible en virtud de que el ser

espiritual pueda ser comunicable: "Lo que en un ser espiritual es comunicable es su ser lingüístico. Así pues, el lenguaje comunica el ser lingüístico propio de cada cosa, mientras que su ser espiritual sólo lo comunica en la medida en que está inmediatamente contenido en el ser lingüístico, en la medida en que es comunicable" (146). A la cuestión ¿qué comunica el lenguaje?, Benjamin responde específicamente: "*cada lenguaje se comunica a sí mismo*" (146). A través de este punto se pueden destacar dos aspectos fundamentales en la idea de lenguaje: lo medial y el carácter fundamentalmente mágico e infinito del lenguaje. No sólo el lenguaje "se" comunica a sí mismo sino "en" sí mismo, esto pone énfasis en su carácter de *medium* (*Medium*) de la comunicación, de manera que "lo medial, que es la inmediatez de toda comunicación espiritual, es pues el problema fundamental de la teoría del lenguaje; y si se considera mágica a esta peculiar inmediatez, el problema primigenio del lenguaje es su magia. Claro que, al mismo tiempo, el hablar de la magia del lenguaje nos remite a otra cosa: su infinitud" (147).[118] Lo anterior tiene que ver con la inmediatez, siempre que se tome en cuenta que *mediante* el lenguaje no se comunica nada, es decir: "lo que se comunica en el lenguaje no puede ser medido o limitado a partir o de fuera, por lo que todo lenguaje posee su única e inconmensurable infinitud. Y es que su ser lingüístico, y no sus contenidos verbales, le marca su límite" (147). Mientras el ser lingüístico marca los límites de la expresión (en ello radica su insuficiencia expresiva), los contenidos espirituales del lenguaje son infinitos, en razón de lo cual cobra sentido, entre otras cosas, la cuestión de la poesía y el poema mencionada por Benjamin en su texto dedicado a la *tarea* del traductor. Ahí Benjamin se pregunta:

---

[118] El pasaje de Benjamin se refiere al lenguaje como *Medium*, es decir, no se trata de un atributo asignado al lenguaje, sino más bien del leguaje mismo con lo cual puede detectarse su carácter *medial* así como su inmediatez que es donde reside su magia: "Oder genauer: jede Sprache teilt sich in sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das »Medium« der Mitteilung. Das Mediale, das ist die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie" (Benjamin 1991: 143).

“¿Qué es lo que el poema comunica? Muy poco a quien lo entiende. Porque lo esencial en un poema no es la comunicación ni su mensaje” (Benjamin 2010: 9). Si hay un ámbito donde se muestra claramente la infinitud de los “contenidos verbales”, *el problema primigenio* del lenguaje, su radical contenido espiritual, es en el poema, eso que ofrece su espacio para dejar patente la infinitud de aquello que lo materializa. El poema muestra la infinitud espiritual del lenguaje al tiempo que trasgrede los límites del ser lingüístico. Si en lugar del poema nos centramos en la figura del poeta como instancia generativa, no resulta sino pertinente analizar lo que Benjamin dice sobre la capacidad nominativa del hombre que es el tema que le ocupa de inmediato.

La tercera proposición concierne, entonces, a la capacidad nominativa del hombre. Así como se ha comentado antes que el ser lingüístico de las cosas es su lenguaje, ello se puede hacer extensivo a una perspectiva propiamente antropológica, esto es, según Benjamin: “el ser lingüístico del hombre es su lenguaje” (Benjamin 2007b: 147). Esta afirmación queda explicitada del siguiente modo: el hombre comunica su propio ser espiritual en su lenguaje, en este caso “el lenguaje del hombre habla en las palabras” comunicando su ser espiritual, en la medida de lo comunicable al dar nombre a las cosas. En consecuencia es posible conocer otros lenguajes más allá del lenguaje humano, pero aceptando que no conocemos otro lenguaje “denominador” que no sea el del hombre. Con lo cual queda establecida una diferencia tan sutil como determinante: “al identificar el lenguaje denominador con el lenguaje en cuanto tal, la teoría del lenguaje se priva de los conocimientos más profundos. *Por tanto, el ser lingüístico del hombre consiste en que éste da nombre a las cosas*” (147). La teoría del lenguaje no debe olvidar la diferenciación de estas dos instancias: el ser lingüístico del hombre consiste en “dar” nombre a las cosas; por otra parte, la entidad espiritual del lenguaje no debe ceñirse a tal actividad nominadora,

sino permanecer como aquello que supone en sí lo no-nominado pero susceptible de *serlo*, permaneciendo entonces como entidad *desconocida*, pero no ajena al conocimiento ni al arte.

Paralelamente a la diferencia entre el ser lingüístico y espiritual, Benjamin propone una diferencia en lo relativo a la comunicación: el hombre comunica su ser espiritual "en" los nombres no "mediante" ellos, "quien crea que el hombre comunica su ser espiritual *mediante* los nombres no puede en modo alguno suponer que es su ser espiritual lo que comunica, pues eso no sucede mediante nombres de cosas, mediante palabras mediante las cuales designa a una cosa" (148). Esta creencia es lo característico de la "concepción burguesa" del lenguaje, la cual da por hecho que el ser humano comunica una cosa usando la palabra como instrumento de la comunicación: su objeto es la cosa y su destinatario el ser humano. Frente a esto la idea del lenguaje de Benjamin antepondrá persistentemente la idea de un lenguaje mágico o místico que "no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica en Dios*" (148). Para decirlo en su expresión más directa: *Sprache ist Namen,* el lenguaje es nombre. *Sprache* es a la vez lengua y lenguaje (en su interior, el término alemán guarda este doble significado). No es suficiente decir que la lengua *es* o consiste en nombres. Hablar es *nombrar*, es *llamar*. Hay dos instancias inherentes a esta concepción como ya lo hemos visto. En primer lugar el nombre "es la esencia más interior al lenguaje" (148), el nombre hace coincidir completamente *el lenguaje en cuanto tal* en el ser espiritual del hombre; y sólo por eso el ser espiritual del hombre es el único de los seres espirituales comunicable por completo. Esto deja patente la diferencia entre el lenguaje humano y el lenguaje de las cosas. Como el ser espiritual del hombre es el mismo lenguaje, el hombre no se puede comunicar

mediante el lenguaje, sino sólo en él. De otro modo caeríamos en el equívoco de ver al lenguaje como instrumento y al nombre como medio de su ser espiritual. El lenguaje en cuanto tal, es decir, en cuanto entidad espiritual es el "núcleo" intensivo del lenguaje, y el hombre es quien da nombres restituyéndose de la decadencia instrumental, pues desde él habla el lenguaje puro. Justo en ello radica la segunda instancia: el lenguaje es el ser que se comunica en el nombre. El nombre es la auténtica "llamada" del lenguaje. El hombre es quien *invoca* y *convoca* a los nombres, el que hace el llamado. Así es como el hombre deviene el "señor de la naturaleza", pues da nombre a las cosas "mediante el ser lingüístico de las cosas, llega el hombre a conocerlas a partir de sí mismo: a saber, en el nombre. La Creación de Dios queda completa al recibir las cosas su nombre del hombre, desde el cual, en el nombre, sólo habla el lenguaje" (149). Planteado esto, Benjamin especifica un aspecto más respecto al nombre: "se puede por tanto calificar el nombre de lenguaje del lenguaje (si el genitivo no indica la relación de instrumento, sino la de medio), y en este sentido el ser humano, ya que habla en el nombre, es también el hablante del lenguaje, su único hablante" (149). Este gesto, esta manera de plantear la cuestión, es lo que configura tanto un conocimiento como un principio metafísico común a muchas lenguas e instituye un elemento teórico fundamental: *Sprache ist Namen*. En él hay un llamado a la esencia del lenguaje y de la lengua. Él contiene en una palabra, un nombre, el nombre de nombre. El ser del lenguaje no reside en el verbo, en el sentido gramatical, en los atributos, o en la proposición. Aquello que no tiene la forma gramatical del nombre (que no es aquí el sustantivo sino la referencia nominal) no pertenece al lenguaje sino en la medida en que todos los elementos del lenguaje se dejan nominalizar: el verbo, el adjetivo, la preposición, el adverbio. El nombre no tiene el valor nominal del sustantivo, él significa el poder de nombrar, de llamar en general.

Sprache ist Namen, el lenguaje es nombre, invoca la esencia del lenguaje y actualiza la ponencia nominal de la lengua. Tras lo cual puede decirse, como lo ha dicho Jacques Derrida respecto de Scholem:

> en el nombre es donde se oculta la potencia del lenguaje, en él está sellado el abismo que él encierra. Hay entonces un poder del lenguaje, a la vez una *dynamis,* una virtualidad disfrazada, una potencialidad que podemos hacer pasar, o no, al acto; ella está escondida, oculta, adormecida. La cara oculta del lenguaje, su potencia. Esta *potencialidad es también un poder (Match),* una eficacia propia que *actúa por ella misma*, de *manera casi autónoma*, sin la iniciativa de y *más allá del control de los sujetos hablantes* (Derrida: 49. Énfasis mío).

Esta manera de situarse fuera del control del poder subjetivo, se debe sobre todo a que el poder mágico del nombre produce poderes y *llamados* reales, imposibles de ser manipulados por el hombre. El nombre esconde, guarda en su potencia un poder de manifestación y ocultación, de revelación y cifra hermética. Y lo que el nombre esconde es el abismo que está encerrado en él. Invocar un nombre es hacer un llamado a su apertura, es encontrar en él no ya una cosa, sino algo así como una realidad abismal, el abismo como *la cosa misma*. Ante tal poder, una vez despertado, no queda sino reconocer *la imposibilidad del sujeto de mantener el control*. Los nombres son trascendentes y más poderosos que los hombres quienes en su existencia, en su finitud, en su mortalidad, los invoca. Por tal razón la mayoría de los hombres (tal es la confesión de Gershom Scholem a Franz Rosenzweig), caminan sin saberlo como ciegos sobre un abismo. El hombre al invocar los nombres abre los poderes que ellos ocultan y hace un llamado a la esencia abismal del lenguaje.

Una vez mostrado el carácter abismal del lenguaje y habiendo reformulado, mediante la teoría del lenguaje, el principio que considera lingüístico tanto el ser espiritual del hombre como el de las cosas, en la medida que éste es comunicable,

podemos abordar el último tema en cuestión. Benjamin dirige su atención a la densidad y gradación en el proceso de comunicación al interior del ser espiritual del lenguaje: “Las diferencias de las lenguas son diferencias de medios, los cuales se diferencian a su vez por su *densidad*, *gradualmente*; y esto en el doble sentido de la densidad de lo comunicante (denominador) y la densidad de lo comunicable (nombre) precisamente en la comunicación” (Benjamin 2007b: 150). Las implicaciones de este doble criterio, el de la densidad y la gradualidad, son perceptibles dentro de dos órdenes a saber: el metafísico y el teológico. Para detectar tales efectos Benjamin vuelve a la equiparación que se ha empleado desde un principio como criterio fundamental: “la equiparación comparativa del ser espiritual con el lingüístico, que sólo conoce diferencias graduales, tiene sin duda como consecuencia para la metafísica del lenguaje la gradación del ser espiritual. Dicha gradación, que tiene lugar en el interior mismo del ser espiritual, no puede subsumirse bajo una categoría superior, por lo que conduce a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos desde el punto de vista de la existencia o del ser” (150). En lo anterior podemos leer claramente que Benjamin asume, en este momento, una perspectiva distinta a la de una caída del lenguaje. Tal parece que ahora se adopta otro criterio. Al interior de la entidad espiritual del lenguaje la gradación no permanece subsumida a una categoría superior. Este aparente cambio de orientación no clausura o limita los efectos de la idea del lenguaje sustraída de la interpretación bíblica, por el contrario, despeja el camino de la reflexión filosófica para profundizar en la teología mediante la filosofía de la religión:

> La equiparación del ser espiritual con el ser lingüístico es tan relevante metafísicamente para las teorías del lenguaje porque conduce al concepto que una y otra vez se ha elevado como por sí mismo en el centro de la filosofía del lenguaje y que ha conformado la más estrecha conexión de dicha filosofía con

la filosofía de la religión. Nos estamos refiriendo al concepto de revelación (150).

Para concebir el significado de esto en su dimensión más justa, habrá que avanzar con mucho cuidado a través de la descripción de Benjamin. En primer lugar hay una idea que nos remite directamente a cierto antagonismo dentro de las concepciones místicas del lenguaje. Hay que recordar las palabras de Scholem al mencionar que todo místico de la lengua consagra su actividad a buscar la cara interior del lenguaje, la cara oculta. Y no es otra cosa la observada por Benjamin al interior de la expresión lingüística: "Dentro de toda configuración lingüística impera el antagonismo de dicho y decible con indecible y no dicho. Al observar este antagonismo, en la perspectiva de lo indecible puede *verse* al mismo tiempo el último ser espiritual" (150). Ahora bien, aunque el hombre logre cierta comunidad con Dios por medio de su capacidad de dar nombres, por su capacidad de llamar e invocar, el ser humano se encuentra también conectado con el lenguaje de las cosas. Dado que la palabra humana es el nombre mismo de las cosas, no podrá reaparecer la idea (propia de la concepción burguesa del lenguaje) de que la palabra sólo guarda una relación accidental con la cosa, de que la palabra es signo de las cosas o que es un signo de un acontecimiento que se estableció por convención. El lenguaje nunca da *meros* signos. Pero el tema no se resuelve simplemente descartando una teoría por otra, el "rechazo de la teoría burguesa del lenguaje mediante la teoría mística del lenguaje sin duda es equívoco" (155). ¿A qué se refiere tal equivocidad? Es como si se tratara, en algún grado, de cierto despropósito de rechazar una teoría, la burguesa, mediante la teoría mística del lenguaje. Este no es el momento de jerarquización. ¿En qué radica entonces eso que parece un "despropósito"? La perspectiva asumida por Benjamin en este momento es la de una realidad totalmente existencial, no subsumida bajo ninguna

categoría superior en lo relativo a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos, y esa manera de *ver* las cosas no permite marcar claramente la preeminencia de una *teoría* sobre otra. Estamos entonces en un nivel de total paroxismo, donde no hay cabida para ningún criterio o jerarquía respecto a cualquier supuesto teórico o filosófico. Esta virtualidad del lenguaje queda evidenciada cuando Benjamin define la teoría mística del lenguaje y cómo ésta no escapa al dilema que finalmente resplandece oculto en el lenguaje, visto desde la perspectiva de la existencia:

> De acuerdo con ésta [la teoría mística del lenguaje], la palabra es la esencia de la cosa, algo que es incorrecto porque la cosa no tiene ninguna palabra, habiéndose creado a partir justamente de la idea de Dios y siendo en su nombre conocida según palabra humana. Este conocimiento de la cosa no es creación espontánea: no sucede a partir del lenguaje de forma ilimitada e infinita como él sí sucede; sino que el nombre que el hombre da a las cosas se basa en cómo ella se comunica al hombre. Así pues, en el nombre, la palabra divina ya no sigue creando; concibe parcialmente pero sólo al lenguaje. De modo que esta concepción se dirige al lenguaje de las cosas, a partir de las cuales la palabra divina resplandece en la magia muda de la naturaleza (155).

Esta confusión, inversión o virtualidad del lenguaje es muy importante a lo largo de la obra de Benjamin. Parece haberse trasgredido todo orden jerárquico, toda consecuencia entre las esencias y las apariencias. Por tal motivo la cosa no tiene ninguna palabra sino que *es conocida en su nombre por la palabra humana*. La palabra divina deja de crear en aquello propio del hombre que, como lo hemos visto, es una especie de encadenamiento entre su capacidad nominativa, su capacidad de invocar, de dar nombre y su entidad lingüística como aquello donde se dirime de manera más instrumental la lengua. Todo esto no supone en sí mismo ningún orden jerárquico, en ello radica el equívoco de algunas teorías místicas del lenguaje, en ver en la palabra la esencia de las cosas. Las cosas, al ser creadas por idea de Dios, sólo

pueden ser conocidas por el nombre que el hombre les ha asignado. No se abandona, entonces, el orden místico del lenguaje. Benjamin no cambia de perspectiva, sólo especifica: ahí donde la palabra divina ha dejado de crear queda la mudez de las cosas y de la naturaleza. Ahí mismo permanece, en potencia, la palabra divina cuyo resplandor sólo es concebible mediante su revelación. Entonces ¿cuál es el sentido de esta revelación? Antes mencionamos el significado fundamental, el *arché* de la revelación, como algo que se muestra inalcanzable a los medios cognitivos del hombre. Lo revelado no es un objeto o un instrumento susceptible de conocerse en su totalidad ya que nunca habrá un instrumento adecuado para ello. Lo que devela el lenguaje es el develamiento mismo, y en ello radica fundamentalmente el *arché* como acontecimiento de apertura de mundo y de conocimiento.

Finalmente los elementos fundamentales de la teoría del lenguaje de Benjamin, la entidad espiritual y lingüística, se tocan inextricablemente en la revelación, pues ella muestra que toda palabra y todo conocimiento humano encuentran fundamento en una apertura que los trasciende infinitamente; simultáneamente esta apertura no concierne sino al lenguaje mismo, a su posibilidad y su existencia. La revelación es el lenguaje en cuanto tal, sin teorías, sin divisiones, sin distinciones. En razón de ello la *tarea* de la teoría no es otra sino concebir sus propias posibilidades de acceder al terreno místico de la lengua, ahí donde está su fundamento más profundo (en el fondo imposible del abismo). La tarea de la teoría consiste en dejarnos transitar sobre la esencia abismal del lenguaje. En ello radica la posibilidad de permanecer sobre el abismo, no como ciegos que caminan inconscientes sobre él ante la inminente caída, más bien pendientes de aquello mediante lo cual sea posible *ver* (en su parcialidad, en su mortal precariedad, en su frágil constructo intelectual) la cara oculta de la lengua.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, II/1. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1991a. (*Obras. Libro II, vol. 1*. Madrid: Abada, 2007).

BENJAMIN, Walter. "Sobre el programa de la filosofía venidera", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991b.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*, *Bd. 1*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995 (*Obras*. *Libro I, vol.1*. Madrid: Abada, 2007).

BENJAMIN, Walter. "Comentarios", en *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 1996.

BENJAMIN, Walter. "El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán", en *Obras*. *Libro I, vol.1*. Madrid: Abada, 2007a.

BENJAMIN, Walter. "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre", en *Obras*. *Libro II, vol. 1*. Madrid: Abada, 2007b.

BENJAMIN, Walter. "La tarea del traductor", en *Obras*. *Libro IV, vol.1.* Madrid: Abada, 2010.

DERRIDA, Jacques. "Los ojos de la lengua", en *Nombres*. *Revista de filosofía*, 24 (2010): 17-66.

MOSES, Stéphane. *El ángel de la historia*. Valencia: Pretextos, 1997.

SCHOLEM, Gershom. *Historia de una amistad*. Barcelona : Península: 1987.

SCHOLEM, Gershom. *Lenguajes y Cábala*. Madrid: Siruela: 2006.

Walter Benjamin y la crítica literaria

ESTHER COHEN

> *Siempre radical, nunca consecuente.*
> WALTER BENJAMIN

> *Un hombre permanece vivo por el hecho de no estar aún concluido y de no haber dicho aún su última palabra.*
> MIJAIL BAJTÍN

> *Nuestra época es la época de la crítica, y hay que ver qué resultará de los intentos críticos de nuestro tiempo, especialmente en relación con la filosofía.*
> IMMANUEL KANT

> *Me horroriza la idea de triunfar en el mundo.*
> ROBERT WALSER

> […] *la crítica es, sin duda, el guardián del umbral* […] es doblemente urgente devolver su poder a la palabra crítica en general. Pues, al contrario de lo que suele decirse, la *crítica grande* (no) tiene en absoluto que instruir a través de la exposición histórica, ni que formar con comparaciones, sino que está obligada a conocer *sumergiéndose*. *La crítica grande tiene que dar razón de la verdad de las obras que el arte exige no menos que la filosofía* (Benjamin 2007a: 246. Énfasis mío).

"Guardián del umbral": ése es Benjamin quien, en su calidad de crítico literario y a la manera de su jorobadito oculto bajo el tablero, mueve los hilos de la historia,[119]

[119] Me refiero aquí a la primera *Tesis sobre la historia* (1940), donde Benjamin habla de uno de los temas recurrentes en toda su obra: la relación de la teología (jorobada y fea) con el materialismo histórico. Me permito citar *in extenso* la controvertida *Tesis*: "Según se cuenta, hubo un autómata construido de manera tal, que, a cada movimiento de un jugador de ajedrez, respondía con otro, que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla de narguile en la boca, estaba sentado ante el tablero que descansaba sobre una amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes. En realidad, dentro de ella había un enano jorobado que era un maestro en ajedrez y que movía la mano del muñeco mediante cordeles. En la filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo; está hecho para que venza siempre el muñeco que conocemos como "materialismo histórico". Puede competir sin más con cualquiera,

asumiéndose como celoso vigilante del lugar de la crítica asociada con el arte y la filosofía. Estos últimos, desde su perspectiva temprana, hallarán en su pensamiento un lugar común: la reflexión. A partir de su presentación a la revista *Angelus Novus,* que nunca llega a ver la luz, escrita en 1921-1922, el pensador expone con gran lucidez lo que serán algunas de las coordenadas más importantes de su trabajo por venir. Desde la figura del umbral,[120] hasta el acto de sumergirse en las obras como condición de todo conocimiento, Benjamin asume la "crítica" en términos que involucran al filósofo y al crítico. Ésa es la crítica grande a la que se refiere en su breve pero aguda presentación: toda crítica propiamente dicha debe considerarse como una epistemología, una teoría del conocimiento en busca de la verdad, fruto de la inmersión en la obra.

Pero, ¿qué significa para Benjamin ser guardián del umbral? Sabemos, por una carta de 1930, dirigida a su amigo Gershom Scholem, que su gran aspiración era convertirse en el mejor crítico de la literatura alemana (Cfr. Scholem y Adorno: 359). Si es así, Benjamin, percibido desde su espectro póstumo en las *Tesis sobre la historia*, no podía pretender menos que considerar tal concepto como el elemento fundador y, en ese sentido, productivo y creativo, de todo conocimiento filosófico, artístico y literario. Recrear esta actividad como un género era justamente vincularla a la función epistemológica misma que ejerce el hacer filosófico; de ahí su temprano interés por el pensamiento romántico, en particular, por Friederich Schlegel y Novalis. En ellos encuentra Benjamin el primer impulso para desplegar su saber

siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie" (Benjamin 2005: 17).

[120] Quiero aventurar que la figura del umbral puede ser de inspiración kafkiana. Sin embargo, me interesa subrayar que una expresión similar, "morador del umbral", corresponde al escritor inglés del siglo XIX, Edward George Bulwer Lytton, a quien Benjamin leyó y citó en dos de sus obras: "El país del Segundo Imperio en Baudelaire" (52) y el *Libro de los pasajes.* A pesar de esta similitud, no existe ninguna prueba segura que dé cuenta de esta correspondencia. Agradezco la referencia a Úrsula Marx, encargada de los Archivos Benjamin en Berlín.

filosófico en términos de un romanticismo que se piensa y define a sí mismo, básicamente, como *crítica*, sea literaria o filosófica, sin distinciones ni jerarquías. De ahí que Benjamin se refiera a estos románticos, en su escrito sobre el romanticismo alemán, diciendo: "El pensamiento reflexivo adquirió para ellos, *merced a su inacababilidad* que hace de cada reflexión precedente objeto de la siguiente, una especial significación sistemática" (Benjamin 2006a: 24-25. Énfasis mío). Aquí aparece, desde 1918, lo que será su pensamiento llamémosle "paradójico"; siempre radical, nunca consecuente. Como si esta *inacababilidad* del quehacer crítico fuera la *dirección única* para alcanzar el "contenido de verdad" tal y como aparece expuesto en su lectura de las *Afinidades electivas* de Goethe; es decir, como si su carácter inacabable fuera justamente el principio de un pensamiento sistemático.[121] Benjamin afirma que: para "Schlegel y Novalis la infinitud de la reflexión no es primordialmente una infinitud del proceso, sino una *infinitud de su conexión* […] entendían la infinitud de la reflexión como una *colmada infinitud de la conexión*: en ella todo debía conectar de modo infinitamente múltiple, sistemático" (Benjamin 2006b: 29. Énfasis mío).

[121] No es mi intención aquí discutir el texto benjaminiano sobre Goethe, éste merecería por sí solo un ensayo aparte. Quede apuntado solamente que Benjamin plantea en su estudio sobre el poeta alemán una diferencia entre el comentario y la crítica. Cito: "La crítica busca el contenido de verdad de una obra de arte, y en cambio el comentario su contenido objetivo" (Benjamin 2006b:125). Y más adelante, escribe: "el crítico debería comenzar por la lectura del comentario. Y de ahí surge de pronto un criterio inapreciable de su juicio: sólo ahora puede plantear la pregunta crítica fundamental acerca de si la apariencia del contenido de verdad se debe al contenido objetivo o a la vida del contenido objetivo, al contenido de verdad. Pues al separarse éstos en la obra, deciden sobre su inmortalidad […] si, a modo de símil, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista se halla ante ella como un químico, el crítico como un alquimista. Mientras que para el primero sólo la madera y la ceniza resultan objeto de su análisis, para el segundo únicamente la llama misma contiene un enigma: el de lo vivo. Así, *el crítico pregunta por la verdad, cuya llama sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y la liviana ceniza de lo vivido*" (126. Énfasis mío). Cabría, en este sentido, asociar la idea del "umbral" con el símil de la "llama [que] sigue ardiendo", para intentar comprender lo que para Benjamin implica la complejidad del quehacer crítico.

¿En qué medida, podríamos preguntarnos, esta *colmada infinitud de la conexión* nos remite directamente al concepto benjaminiano de *constelación*?[122] ¿En qué sentido la propuesta de una crítica infinita conduce a Benjamin a pensar las obras de su tiempo como una constelación de fragmentos?[123] Sin duda alguna, el romanticismo temprano tuvo un influjo determinante en su pensamiento que toma, en sus propios términos, la idea de Schlegel de que "[…] por muy elevadamente que se evaluara la validez de una obra crítica, ésta *no* puede ser algo *concluyente*" (53. Énfasis mío). Sin embargo, habría que hacerle justicia a Benjamin reconociendo que antes de elaborar su teoría sobre el romanticismo, en su precoz ensayo de 1916 sobre el lenguaje ("Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos"), el autor ya planteaba una idea similar en relación con lo inconcluso de todo lenguaje. En aquel texto fundamental para comprender su teoría del lenguaje, diseñaba con mano fina la imposibilidad del lenguaje mismo para entregársenos de manera total; su caída, incluso antes de ver completada la creación, en el momento en que se le otorga al hombre la facultad de nombrar a la naturaleza, había disuelto toda posibilidad de reconstrucción de lo que él llamaba la "vasija rota". También su texto sobre la tarea del traductor, retomaba el mismo impedimento: traducir significa tratar de recuperar los fragmentos disgregados de la "vasija rota", que no es ni más ni menos que el

[122] El concepto de constelación aparece de manera sistemática a lo largo de la obra de Benjamin y se relaciona con la historia, con la escritura proustiana de la rememoración, entre otras. Cito sólo un fragmento del *Libro de los pasajes*, que da cuenta de la complejidad benjaminiana para entender la historia. Ésta no sigue un transcurso lineal sino que enlaza el pasado con el tiempo "ahora". "No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras que la relación del presente con el presente es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. —Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. Despertar—" (Benjamin 2005: 464).

[123] El concepto de fragmento es central en la obra de Benjamin; de hecho, su gran aspiración era hacer un libro de citas, de fragmentos, que hablaran por sí solos, "nada qué decir, sólo que mostrar". Y no obstante que su obra resulta en todo altamente complejo, encontramos varios de sus textos donde el autor privilegia lo fragmentario al desarrollo largo y explícito de muchas de sus ideas. Véanse, *Dirección única*, *Parque Central* y el mismo *Libro de los pasajes.* Como escribe Mayorga, "el tema del fragmento es la tensión entre la larga vida del mundo natural y la breve historia de la humanidad, comprimible en el ahora de un hombre" (Mayorga: 108).

lenguaje puro, originario, anterior a todo lenguaje articulado en el que las cosas, la naturaleza y el hombre simplemente se comunicaban. Desde entonces, Benjamin pisaba el umbral de una reflexión abiertamente teológica o, si quiere, dicho de manera más propia, mística, de la que hablaremos más adelante.

La idea benjaminiana del lenguaje caído, incapaz de dar cuenta de una verdad, de la historia y el arte, vuelve a aparecer en 1918 en su particular visión del espíritu romántico alemán. Si bien la crítica, al igual que el lenguaje, no tiene la posibilidad de entregarnos un "contenido de verdad absoluto" porque, en efecto, diría Benjamin, vivimos en un lenguaje caído, ésta se encuentra al menos obligada a darnos, muy a su pesar o a su incapacidad, "iluminaciones profanas" de la obra, acercamientos inconclusos que privilegien el *fragmento*, no en su carácter de elemento parcial de una estructura sino en la medida en que se trata de un sistema en sí mismo. Por ello, cita Benjamin al propio Schlegel: "todo fragmento es crítico" y hablar de "crítico y fragmentos sería tautológico" (52). En este sentido, el pensamiento benjaminiano se aventura en el análisis del fragmento para tener acceso a lo reflexivo y lo sistemático: "Pues un fragmento [...] es para él [Schlegel] como todo lo espiritual, un medio de la reflexión" (52, Cita del Ateneo, 22 y 206). Y de manera mucho más contundente, habría que escuchar a Novalis, en sus *Estudios sobre Fichte*, cuando dice: "El verdadero sistema filosófico tiene que unir libertad e infinitud; o, dicho de un modo sorprendente, tiene que poner en un sistema la falta de sistema." (Citado en Mendoza: 58).

Ahora bien, la idea de lo asistemático/sistemático no es privilegio único de los románticos, el problema se presenta a su vez en el pensador ruso del dialogismo, Mijail Bajtín, su contemporáneo. Benjamin también acude a Nietzsche para "arroparse" en esta nueva forma de hacer filosofía; sus aforismos, dirá nuestro autor,

nada tienen de falta de rigor; muy por el contrario, y no obstante que el propio Nietzsche se considerara enemigo de los sistemáticos, "pensó plenamente su filosofía global y unitariamente según las ideas rectoras, y comenzó finalmente a escribir su sistema" (Mendoza: 44). Sin embargo, un lugar especial se merece el pensamiento del filósofo ruso, quien nació sólo tres años después de Walter Benjamin, pero cuya obra, no obstante y a pesar de la distancia –nunca se conocieron, nunca se leyeron, nunca supo uno de la existencia del otro–, incursiona y explora el universo literario en una dirección similar, aunque sobre principios diferentes a la del pensador alemán. Dostoievski es para Bajtín, lo que Baudelaire o Kafka fueron para Benjamin, autores de lo inconcluso, de lo inacabable y del diálogo infinito; los personajes de estos escritores son los "guardianes del umbral" del que Benjamin habla en relación con la crítica. La polifonía bajtiniana da cuenta del estado del hombre en el mundo, por ello la obra de Dostoievski, desde su particular perspectiva, da a Bajtín la posibilidad de explorar las diferentes voces que encarnan sus personajes; como él mismo escribe al referirse a la autoridad del crítico formalista: "Shklovski toca el complejo problema de la fundamental *inconclusividad* de la novela polifónica. En efecto, en las novelas de Dostoievski encontramos un conflicto particular entre la *inconclusión* interna de los héroes y del diálogo y un *acabado externo* (en la mayoría de los casos, de tipo argumental) de cada novela en sí" (Bajtín: 66. Énfasis mío). En este sentido, Bajtín toca aún más las cuerdas sensibles de la figura benjaminiana del "narrador"[124] que, sabemos, lucha contra la muerte y para ello propone justamente la continuidad de la experiencia del uno en boca de un otro. Bajtín plantea una idea similar respecto de los muertos de Dostoievski: "Dostoievski no representaría las muertes de sus héroes, sino

[124] Ver "El narrador" (en Benjamin 1988). En este ensayo, escrito en 1936, Benjamin hace una severa crítica a la primera guerra mundial que provocó la desaparición de la figura del narrador, "guardián de la memoria y la justicia", ya que la gente que volvía de las trincheras ya no tenía ninguna *experiencia* que contar.

las *crisis* y las *rupturas* en sus vidas, es decir, dibujaría sus vidas en el *umbral*. Sus personajes permanecerían interiormente *inconclusos* (puesto que la autoconciencia no puede ser concluida *desde el interior).* Sólo así se presentaría la modalidad polifónica del relato" (111. Énfasis mío).

De la misma manera, Benjamin rescatará más adelante la figura retórica de la alegoría en su texto sobre el *Trauerspiel* (redactado entre 1917-1925, publicado en 1927),[125] confrontándola con el símbolo romántico, en el sentido en que la primera representa un tipo de experiencia, definida en términos de aprehensión del mundo "como algo no permanente, como un desvanecerse de ser: un sentido de transitoriedad, un presentimiento de la mortalidad o una convicción de que, como en Dickinson, "este mundo no es una conclusión" (Cowan: 110). En igual medida, para Bajtín y su visión de Dostoievski, "no existen objetos petrificados, muertos, conclusos, afónicos, que hubiesen dicho ya su última palabra" (Bajtín: 270).

Si me he permitido dar un salto geográfico (Alemania-Unión Soviética), mas no temporal, es justamente porque estos dos pensadores (Benjamin y Bajtín) se encuentran en una dimensión reflexiva singular; para ambos filosofía y literatura van de la mano y encuentran su objetivo en la tarea de la crítica. La reflexión, dirá Benjamin, "es el estilo del pensamiento" (Benjamin 2006a: 22. Énfasis mío), pero más aún, dirá el filósofo alemán: "Está claro que para los románticos la crítica es mucho menos el enjuiciamiento de una obra que el método de su *consumación*" (70. Énfasis mío). Y, en este punto, podríamos aludir a la máxima benjaminiana del pensamiento como intervención, como posibilidad de producir nuevos conceptos e imágenes que vengan a "integrar" las obras, a insertarlas en constelaciones más amplias, podríamos decir incluso, a completarlas. El concepto de "obra abierta" de

[125] Me refiero a su libro *El origen del* 'Trauerspiel' *alemán*.

Umberto Eco bien podría entenderse en estos términos y habría, quizás, que explorar más a fondo esta idea de intervención en la obra de un pensador de la estatura de Jacques Derrida, quien hace suya la noción, en términos generales, de la deconstrucción como una forma de intervención en el texto. Pero dejemos la interrogante en suspenso; en última instancia, ¿acaso no decía el propio Benjamin que las citas eran "salteadores de caminos" que irrumpían en el trayecto de los paseantes? Y él mismo, ¿no fue acaso uno entre los mejores paseantes?

Volvamos a Benjamin y a su idea de crítica como guardián del umbral. La pregunta que se impone irremediablemente es ¿umbral de qué? En el relato de Kafka, "Ante la ley",[126] sabemos que el guardián trata de resguardar esa "Ley" con mayúsculas a la que Kafka se ve fatalmente sometido en todos y cada uno de sus relatos. Pero, ¿a quién protege, a quién cuida ese crítico desde la escritura? ¿Acaso se trata de impedir el acceso al "contenido de verdad" de toda crítica, o sólo se trata de permitir a algunos "privilegiados" el acceso a ésta? No podríamos continuar hablando de la crítica romántica y su percepción benjaminiana sin asumir que existe en todo su pensamiento una visión mística o, si se quiere, metafísica. Mucho se ha escrito sobre la influencia que tuvo la mística judía en Benjamin, a través de su profunda amistad con Gershom Scholem; algunos, marxistas ortodoxos, montan en cólera cuando se sugiere el tema; otros, como el propio Scholem, acusan a aquellos que desviaron a su entrañable amigo de su vocación originaria, es decir, la teológica. Otros más, como Adorno y Horkheimer, nunca se sintieron del todo a gusto con las paradojas de un Benjamin que al tiempo que hablaba del materialismo histórico, lo asociaba, en la figura del jorobadito, con la teología. De hecho, aun después de su muerte, no fue sino Hannah Arendt la que recupera su escrito póstumo, las *Tesis sobre la historia*, frente

[126] En este caso, corro el riesgo de imaginar su concepto de umbral en relación con la obra de Kafka, aceptando que no hay pruebas absolutas que lo comprueben, además de la fascinación de Benjamin por este autor y, en particular, por su relato "Ante la ley".

al desapego de Adorno ante un texto que prefiguraba una dialéctica no lo suficientemente dialéctica, así como un materialismo apoyado sin sutilezas sobre la teología. Incluso, para cerrar ese esbozo de la recepción de la obra benjaminiana, basta escuchar al "amigo" Brecht blasfemar contra el texto de Benjamin sobre Kafka diciendo que ese artículo "fomentaba el fascismo judío", que se trataba de "pura mística, a pesar de la postura antimística. Y con ironía exclama: ¡¡¡Es así como se adapta la concepción materialista de la historia!!! [...] (Brecht: 15). ¿Me pregunto si es posible ahora, en tiempos tan oscuros como los que vivió el propio Benjamin, pensar en una constelación crítica que involucre elementos místicos sin hacer palidecer la irradiación del pensamiento benjaminiano?[127]

Desafortunadamente, pocos son aquellos que logran asumir la gran paradoja que implica comprender a Benjamin desde dentro, desde ese lugar que él mismo se adjudica, como guardián de un umbral, de quien desconocemos si impedirá o cederá el paso a los que tengan la fuerza y la osadía de acariciar el absoluto, sea el materialismo histórico, sea el misticismo romántico o judío. Frente a un lenguaje del que hemos sido despojados desde el inicio de los tiempos, cuyo cuerpo se aleja de nosotros en lo que para Benjamin fue la peor de las caídas (tener que comunicarnos "a través de" y no "en" el lenguaje, cfr. Benjamin 2007b), hasta la crítica que sabe que "El sujeto de la reflexión es en el fondo el producto artístico mismo, y que el experimento consiste […] en el despliegue, en un producto de la reflexión, […] del

[127] El tema del misticismo en la obra de Benjamin es vastísimo, no sólo ante la posibilidad de considerarlo como una parte articulada de su pensamiento sino ante el origen de sus influencias. Gershom Scholem se adjudicó su propia influencia como definitiva en la obra del pensador alemán y ciertamente tiene razón si se piensa en algunos textos en particular. Sin embargo, habría que subrayar que ya en los escritos tempranos de Walter Benjamin, como el del lenguaje de 1916, el filósofo hace referencia a un misticismo, que si nos apegamos a las fechas en que Scholem y Benjamin estuvieron en contacto, nos remitiría más bien a la tradición mística alemana desde el Maestro Eckhart (1250-1312) hasta Jakob Böhme (siglo XVII). De ahí que desde su estudio sobre el Romanticismo alemán, Benjamin estuviera empapado de esa tradición.

espíritu" (Benjamin 2006a: 67. Énfasis mío), Benjamin no abandona y nunca, ni en el más "político" de sus textos, las *Tesis,* abandonará su espectro místico.

No es éste el espacio para discutir a fondo si la mística benjaminiana tiene su fundamento en el legado romántico alemán o si éste, como lo quieren Scholem, gran estudioso del misticismo hebreo, y sus defensores, tuvo de manera absoluta una cuna judía. Ambas propuestas me parecen ciertamente sólidas, aunque pueda inclinarme, sobre todo en algunos textos donde el mismo Benjamin hace alusión a la cábala, a una influencia directamente judía a través de Gershom Scholem. Lo que resulta enigmático y extremadamente delicado es acercarse a esta oscura constelación donde el materialismo histórico y la mística conviven como la naturaleza y el hombre antes de su caída del paraíso y, más concretamente, antes de la caída del lenguaje mismo, donde, me atrevería a apostar, Benjamin podía observarlos conviviendo simplemente. Parecería que la paradoja en Benjamin estaría del otro lado del umbral, es decir, del otro lado de un racionalismo, de una lógica certera y de un materialismo mecanicista. De igual manera, para el filósofo alemán, el lenguaje y la crítica comparten ese duelo originario del que podrán *sanar* sólo aquellos que asuman como punto de partida la pérdida y el abismo en que ambos se encuentran.

Desde este panorama habrá que entender la obra benjaminiana y su esfuerzo por custodiar ese umbral que augura la "felicidad" como un intento por acercarse a ese "contenido de verdad", aunque se nos esté negada la admisión a menos que no sea en un destello, "en un instante de peligro" o en una "iluminación profana". Si bien este planteamiento nos puede conducir por la filosofía kantiana,[128] en este momento quisiera apuntar de manera más directa a ese jorobadito que Benjamin, en sus escritos de juventud, no dudó en llamar Dios. Si consideráramos su estudio sobre las

[128] Aquí sería importante recordar que, en un principio, el proyecto sobre el romanticismo alemán llevaba el nombre de "La tarea infinita en Kant". Cfr. Benjamin 2009.

Afinidades electivas de Goethe como el paradigma de su concepción crítica, donde el "contenido de verdad", objetivo definitorio de toda crítica (literaria o filosófica) que se reconozca como tal, es a fin de cuentas prácticamente inalcanzable, ¿qué nos queda para entender a fondo la posibilidad misma de la crítica? ¿Estamos condenados a quedarnos en el nivel del comentario? Benjamin, en su segunda versión definitiva del texto *Agesilaus Santader* (Ibiza, 13 de agosto de 1933), enigmático por decir lo menos, a pesar de que Scholem tenga siempre la respuesta adecuada, se define frente a su ángel como de espíritu saturnino ("Aprovechando la circunstancia de que vine al mundo bajo Saturno –el astro de la *revolución lentísima, el planeta de las digresiones y de las demoras*", citado en Scholem: 23). Quizás sea en esa revolución lentísima, en la sutil demora y en la *paciencia* que lo caracteriza, como podamos a la larga encontrar ese oscuro camino por donde transitó Benjamin. No habría que olvidar la máxima kafkiana que considera la impaciencia como el mayor de los pecados. No sé si Benjamin pueda pensarse, desde la perspectiva de Kafka, como el guardián del umbral, o como el campesino que espera paciente ante las puertas de la ley, sino, ni más ni menos, como el *umbral* mismo, como "la llama ardiente", donde filosofía, crítica, mística y materialismo histórico encuentran finalmente un lugar compartido por "habitar".

Bibliografía

BAJTIN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México: Contrahistorias, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: AKAL, 2005.

BENJAMIN, Walter. "El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán", en *Obras*, *Libro I/Vol. 1*. Madrid: Abada, 2006a.

BENJAMIN, Walter. “*Las afinidades electivas* de Goethe”, en *Obras*, *Libro I/Vol. 1*. Madrid: Abada, 2006b.

BENJAMIN, Walter. “Presentación de la revista *Angelus Novus*”, en *Obras*, *Libro II/Vol. 1*, Madrid: Abada, 2007a.

BENJAMIN, Walter. “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, *Obras*, *Libro II/Vol. 1*, Madrid: Abada, 2007b.

BENJAMIN, Walter. “Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand”, en *Œuvres et inédits, édition critique intégrale, tome 3*. París: Fayard, 2009.

BRECHT, Bertolt. *Journal de travail 1938-1955.* París: L’Arge, 1976.

COWAN, Bainard. “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”. *New German Critique* 22 (Winter 1981): 109-122.

MAYORGA, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y Memoria en Walter Benjamin*. México: Anthropos-UAM, 2003.

MENDOZA, Emiliano. *El Ethos romántico. Fundamentos de la poética del primer Romanticismo filosófico*. Morelia, Michoacán: Junio 2009 [Tesis].

SCHOLEM, Gershom y Theodoro W. ADORNO (ed. y notas), *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, Chicago: The University Press of Chicago, 1994.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin e il suo angelo*. Milano: Adelphi, 1978.

3. POLÍTICA

Utopía y mesianismo:

Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual

DANIEL BENSAÏD

Traducción de J. Waldo Villalobos

Las obras de Ernst Bloch y de Walter Benjamin parecen encaminarse, por vías paralelas, hacia un objetivo común. Ambas conjugan las promesas de liberación futura con la redención de un pasado oprimido. Ambas comparten la misma desconfianza frente a las victorias y el mismo sentimiento de deuda hacia los vencidos.

Nosotros mismos nos fundimos con el pasado en forma viva. Y, de esta suerte, también los otros regresan, metamorfoseados; los muertos resucitan; con nosotros, su gesto va derecho a cumplirse. Münzer vio su obra brutalmente quebrada, pero su voluntad se abrió en perspectivas muy vastas. Cuando se le considera un hombre de acción, se observan en él el presente y el absoluto, desde más arriba y desde más lejos que en la experiencia vivida con demasiada rapidez, y sin embargo con el mismo vigor. Antes que nada, Münzer es historia en el sentido fecundo del término: él y su obra, y todo pasado que merezca ser relatado, están ahí para asignarnos una tarea, para inspirarnos, para apuntalar siempre más ampliamente nuestro proyecto.

De esta introducción al *Thomas Münzer* de Bloch, hacen eco las tesis de Benjamin *Sobre el concepto de historia*: "encender en le pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que esté compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer". Ya que el odio y la voluntad de sacrificio

necesarios para el combate emancipador “se nutren de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados”.

Central en la obra de Bloch, la Utopía desaparece, sin embargo, en la de Benjamin, que da prioridad al Mesías. ¿Simple sustitución léxica? De ninguna manera. Conformémonos, provisionalmente, con subrayar una diferencia de contextos radical entre las dos temáticas.

Reeditado en 1923, *L’Esprit de l’utopie* fue publicado en 1918. Es estrictamente contemporáneo de *Historia y conciencia de clase*, de Lukács. *Le Principe Espérance* data de 1954-1959. Estos dos grandes títulos hacen eco directamente de los traumas de las dos guerras mundiales y de los esfuerzos revolucionarios abortados que les siguieron.

Los principales textos de Walter Benjamin sobre la historia y el mesianismo (*Zentralpark*, el *Libro de los Pasajes*, las *Tesis sobre el concepto de historia*) responden, al contrario, a la doble derrota de la revolución, frente al nazismo y al estalinismo. Ante la inminencia anunciada de la catástrofe, constituyen sendas espoladas para superar la más profunda desesperanza. De esta simple observación, sería (demasiado) fácil concluir que el Mesías de Benjamin no es sino la Utopía negativa (invertida) de los tiempos de crisis y de desesperanza.

El espíritu de la utopía como saber del objetivo

1) La anticipación dialéctica de lo posible

Según el primer Bloch, la Utopía es el punto de inserción de una moral en el horizonte práctico de lo político. El romanticismo y la nostalgia del Estado corporativo condenaron al olvido hasta las huellas de la terrible guerra campesina. Desde entonces, de ese lugar del encuentro consigo mismo se debe desprender

necesariamente el lugar de una acción dirigida hacia lo político y lo social, con el fin de que este encuentro se vuelva uno para todos: en vista de una verdadera libertad personal de un verdadero compromiso religioso… Tener así una práctica, ayudar así en el horizonte constructivo de la vida cotidiana e indicar la dirección correcta, ser así precisamente político y social: he aquí lo que alcanza más cerca y con más fuerza a la conciencia social, he aquí una misión revolucionaria enteramente inscrita en la utopía.

Aunque permanece lejano, el proyecto revolucionario no es ya inaccesible ni abstracto a partir de este punto. Se transforma en "un presentimiento constitutivo de la meta, un saber del objetivo". La Utopía emerge aquí como una modalidad del conocimiento. Responde al conocimiento causal del pasado con un conocimiento exploratorio del futuro, "presentimiento constitutivo" o "saber del objetivo". La Utopía es la anticipación dialéctica de lo que será definido, en última instancia, como la posibilidad efectiva (la "reale Möglichkeit").

2) Un concepto crítico del marxismo positivista

En el contexto de la Primera guerra mundial, esta rehabilitación de la utopía adquiere un alcance crítico y polémico frente a la ortodoxia marxista dominante en la socialdemocracia previa a 1914. De la famosa oposición entre socialismo científico y socialismo utópico, los teóricos mayoritarios de la Segunda Internacional extrajeron un marxismo positivista, destinado a explicitar las leyes de lo real y a educar a los pedagogos proletarios. En cuanto a la revolución, ésta no sería más que la consecuencia de la llegada a la madurez de las leyes económicas. Ahora bien, para cambiar al mundo, Marx exhorta a "producir" sus condiciones favorables, no a esperarlas. Sin embargo él, que rastrea tan bien el fetichismo en la producción, parece de vez en cuando participar en el culto de las fuerzas productivas. Poderoso medio de

desencanto, su materialismo puede entonces producir nuevos fetiches. “Es precisamente porque aparece el problema de la relación entre la voluntad subjetiva y la idea objetiva que se siente la necesidad de repensar los fundamentos metafísicos que Karl Marx pasó por alto.”

3) Utopía y herejía

En busca de dichos fundamentos metafísicos, Bloch restableció el lazo de connivencia o de complicidad soterrada que une las aspiraciones revolucionarias contemporáneas con las viejas rebeliones heréticas. Para esta visión del mundo, la Revolución francesa se convierte en una “brecha de la historia de la herejía”.

Y finalmente, en estos días cuando el crepúsculo desesperado de Dios se encuentra ya un poco en todas las cosas, y cuando ni Atlas ni el Cristo sostienen su cielo, parece que el marxismo no tuviera ningún mérito filosófico particular al permanecer firmemente en el statu quo, en el ateísmo […] olvidando la música que debería resonar y escaparse del mecanismo bien aceitado de la economía y de la vida social.

La mirada inteligente y activa ha destruido mucho, con justa razón. Sin duda, fue correcta la desaprobación del socialismo “abstractamente utópico”, pero la fecundidad de la tendencia concretamente utópica se perdió en el camino.

Sólo aquel que no se contente con hablar de la tierra, sino también del cielo que cometimos el error de olvidar, sólo ése podrá demistificar y privar de su seducción al juego engañoso del Estado burgués o feudal… De esta forma, el universo lejano de Utopía ofrecerá la imagen de una construcción donde ya nada sea económicamente rentable: cada uno producirá según sus capacidades, cada uno

consumirá según su necesidad, cada uno se dirigirá hacia el hogar de la humanidad a través de la oscuridad del mundo.

4) La Utopía como desalienación

En forma paralela a la crítica de Lukács de la reificación y del fetichismo de la mercancía, la Utopía aparece aquí como el primer antídoto de la alienación. En ella palpita, en efecto, "aquello que crece y que sueña en la oscuridad de la experiencia vivida", aquello que ha sido negado y mutilado. "Es eso hacia lo que nos lanzamos de nuevo, hacia lo que tendemos en lo más profundo de nuestro interior. Ninguna de nuestras creaciones debe ya volverse autónoma, el hombre no debe dejarse absorber más tiempo por los medios y por las falsas concretizaciones de sí".

5) La Utopía como negación de toda cristalización estatal

Esta Utopía activa organiza una desconfianza libertaria frente a las ambiciones autoritarias del Estado, cualquiera que éste sea.

Es solamente cuando lo falso se derrumba que puede vivir lo auténtico. Y pocas personas están conscientes de todas las obligaciones que debemos desaprender. Nunca se representará al Estado con la suficiente falta de solemnidad. Él no es nada si no está al servicio de la función económica, si no queda inservible en función de ella. Debe darnos todo, que todo lo demás, ahí donde el Estado pesa o adormece, caiga al fin, hasta las cosas sin importancia. Si el miedo o la mentira llegaran a desaparecer, al Estado le resultaría muy difícil ser o incluso suscitar aún un gran respeto.

Amenazado por la herencia del autoritarismo prusiano y por la experiencia de la militarización social durante la Guerra, Bloch descubre ahí la esencia propia del Estado, que es "la restricción en sí". Mal provisionalmente necesario, el Estado

bolchevique debe hacerse desaparecer —a sí mismo— lo más rápido posible y transformarse en “una reglamentación internacional del consumo y de la producción”. A partir de la tradición de un pueblo sin Estado ni territorio, que lleva consigo sus raíces flotantes, Benjamin compartirá la misma desconfianza libertaria frente a todo poder instituido.

La esperanza “asediada por el peligro”

1) Entre *L'Esprit de l'utopie* y *Le Principe Espérance* pasan treinta años terribles, que vieron la victoria del nazismo y los campos, la contrarrevolución y el gulag, la guerra e Hiroshima, la aniquilación de la República española… Resulta difícil, después de tales desafíos, dar crédito a la Historia. Resulta difícil creer todavía que se trate de entuertos, desviaciones o contratiempos, en la vía segura del progreso.

L'*Esprit de l'utopie* se convirtió en el principio crítico de las ilusiones del Progreso: no una confianza gastada en las promesas del futuro, sino una esperanza tensa que apunta como un arco hacia los objetivos de lo simplemente posible. Falta aún, dice Bloch, obstinadamente, “aprender a esperar” para conservar el amor alegre por el éxito y no el gusto mórbido del fracaso. La esperanza escrutadora es la espera activa del sueño en vigilia. Es “la esperanza concreta” del “No-consciente-aún” o de lo “No-conformado-aún”, el “sueño hacia adelante” de Lenin, “la espera en el sujeto y lo inesperado en el objeto”, llamados a reencontrarse.

La experiencia histórica nos obliga a redefinir aquí la Utopía, enriquecida con los desarrollos intelectuales de los años 30 y, particularmente, con el aporte del psicoanálisis. Bloch parte en busca de las huellas de los “sueños diurnos”, a veces imperceptibles, en el arte, las herejías, la filosofía. Busca en ellas la marca de la “voluntad utópica que guía todos los movimientos de liberación”, así sean pequeños

sueños diurnos titubeantes, robustos castillos en España, o la confusa toma de conciencia de lo no-consciente-aún en los "sueños diurnos medios". Este imaginario social reprimido vibra en las fantasmagorías cotidianas del juego, de la moda, del espectáculo, en las formas balbuceantes de la convivencia… "Es en esta forma como opera la función anticipadora en el campo de la esperanza; ésta no es considerada solamente como afecto, como opuesta al temor, pues el temor puede también anticipar, aunque más bien como acto cognitivo que forma parte de la tendencia y, en ese caso, su contrario no sería ya el temor sino el recuerdo". La representación y los pensamientos con intención prospectiva, caracterizada de esta manera, resultan utópicos pero, una vez más, no en el sentido mezquino —entiéndase malo— del término (fabulación insensata proveniente de los afectos, elucubraciones abstractas y gratuitas), sino en el sentido, defendible desde ahora, del sueño-hacia-adelante, de la anticipación en general. En virtud de ello, la categoría de lo Utópico posee, junto con su sentido habitual y justamente despectivo, este otro sentido que, lejos de ser necesariamente abstracto o estar desconectado del mundo, se origina —al contrario— en una preocupación central por el mundo: la "superación del curso natural de las cosas".

De lo que se trata es de ver más lejos, no para huir de la proximidad más cercana, sino para penetrar en ella; asirla, en el momento mismo en que pierde su esplendor, lo no manifiesto aún en relación soterrada con "lo Emergente en la historia". Es lo que ilustra el estudio de las "imágenes-deseo" (viajes, vitrinas, pasatiempos, cuentos, películas…), contienen en ellas las semillas de la Utopía. Cuando evolucionan hacia el proyecto libre y reflexionado, y solamente entonces, logran tener acceso a la Utopía propiamente dicha, en tanto que anticipación constructiva: la historia de las utopías parceladas (médicas, técnicas, geográficas,

arquitectónicas), "todo aquello está repleto de formas de superar", de "pre-aparecer", de "no-todavía" contenidos y reprimidos.

2) No obstante, un pensamiento estático y no dialéctico era incapaz de explorar este potencial utópico, en barbecho, para hacer con él un proyecto. Las virtualidades de un pensamiento hacia adelante permanecían bloqueadas por la actitud contemplativa dominante en filosofía. "La dialéctica materialista se convierte en el instrumento que permite dominar este proceso, acceder a lo Nuevo mediatizado y dominado… La filosofía marxista es aquella del porvenir, por lo tanto también aquella del porvenir en el pasado…, el hogar aún no conformado…" La búsqueda utópica de Bloch desemboca así en la exigencia de una filosofía proyectal, de un pensamiento capaz de dar una dimensión filosófica a la esperanza situada en el mundo.

El deseo, las esperas, las esperanzas requieren su hermenéutica propia… La filosofía tendrá la conciencia del mañana, tomará el partido del futuro, el saber de la esperanza, o no tendrá ya ningún saber. Y la nueva filosofía, tal y como Marx la inauguró, es también la filosofía de lo Nuevo… Sólo un pensamiento orientado hacia la transformación del mundo y que instruya la voluntad de transformación se ocupa del porvenir (ese espacio no cerrado, ese lugar de nacimiento que se abre frente a nosotros), y dicho porvenir no le estorba más de lo que el pasado lo acapara.

Irónicamente, Bloch encuentra el anuncio de un pensamiento como éste en un lugar donde los filósofos profesionales nunca hubieran pensado buscarlo: en el célebre ¿Qué hacer?, de mala reputación, donde Lenin invoca una larga cita de Pisarev: ya que si el hombre estuviera desprovisto de cualquier capacidad para soñar de esa forma, si no pudiera de vez en vez anticipar, como lo hace, para entrever la imagen de la obra acabada, una y completa, de esa obra que está aún naciendo entre

sus dedos, entonces no concibo el móvil que podría obligar al hombre a dedicarse a tareas penosas y largas y a llevarlas a cabo, sea en el arte, la ciencia o en la vida práctica… El desacuerdo entre el sueño y la realidad no es peligroso mientras el soñador crea seriamente en su sueño, mientras observe la vida atentamente, compare el resultado de sus observaciones con sus castillos en España y trabaje con la conciencia más absoluta que haya en la realización del producto de sus sueños. Mientras exista un punto de contacto cualquiera entre el sueño y la vida, todo va bien… Desgraciadamente, comenta Lenin, sólo encontramos en nuestro movimiento unos cuantos sueños de este tipo. La falla recae principalmente en aquellos que se vanaglorian de ser ¡tan lúcidos!, ¡tan "cercanos a lo concreto"!; ellos son, en efecto, los representantes de la crítica legal y de la política de retaguardia no legal.

Esta ruptura hacia la actitud contemplativa libera los potenciales explosivos de las "imágenes-deseo" al relacionarlas con el horizonte político de su cumplimiento. Cuestiona radicalmente toda pregunta arqueológica sobre el Ser y prefiere al "hacia dónde" de lo real. Si se comprende al Ser por su origen, se le comprende asimismo, desde ahora, como una tendencia abierta a un fin: "la esencia no es aquello que ha sido; al contrario, la esencia misma del mundo está en el Frente".

La anticipación creadora responde a las banalidades de la evolución creadora. La filosofía hacia adelante requiere, por consiguiente, una reorganización de sus categorías centrales en torno de los conceptos de Frente, de Ultimum, de Novum: "El último lugar donde el optimismo militante puede desarrollarse es aquel que abra la categoría de Frente… Es por ello que la filosofía de la esperanza bien entendida se encuentra, por definición, al frente del proceso del mundo".

Al confundir toda previsibilidad con la estimación anticipante estática, Bergson pasó de largo no sólo la anticipación creadora, esa aurora que emerge en la

voluntad humana, sino también todo el Novum auténtico y el horizonte de la Utopía… El Novum, si es auténtico, presupone no sólo la antítesis abstracta de la repetición mecánica, sino también una clase de repetición específica: aquella del propio contenido final, total y no conformado aún, que en las novedades progresistas de la historia se señala, se persigue, se busca en la experiencia y se produce en el proceso.

"Al final, el torrente dialéctico de este contenido total no se designa ya con la categoría de Novum, sino con la categoría de Ultimum, y es ésta la que pone punto final a la repetición". Dichas categorías solidarias logran finalmente romper el "ciclo correoso" de la repetición, la infernal prisión de La eternidad a través de los astros, donde Blanqui se tambaleaba al borde de la locura.

3) En esta reconsideración del campo utópico se agota la doble veta de las utopías frías y calientes, autoritarias y libertarias. Con el aumento del poder de la burguesía, la Utopía teológica del reino de Dios en la Tierra se borró y se prefirió el programa político y práctico del derecho natural. Frente al truncamiento de la Revolución francesa, la Utopía encontró un segundo aire al desplazarse desde la gran construcción legisladora hacia la experimentación social. Marx pone fin entonces al "dualismo reificado entre ser y deber ser". Asimismo, al luchar contra un "empirismo exageradamente adherido a las cosas" que centra "el utopismo que las sobrevuela", inaugura "un realismo cargado de porvenir", una "consideración del campo del futuro", "una anticipación concreta y realista del bien". "El mejor contenido de la utopía encuentra un suelo para posarse, adquiere pies y manos". De esta forma, proviene de Marx "la unidad de la esperanza y del conocimiento del proceso": "él elimina tanto el calentamiento excesivo del sueño hacia adelante como el prosaísmo y

su efluvio enmohecido". Por vez primera, la historia se presenta como una construcción consciente y "la ilusión del destino" —en tanto que necesidad no elaborada, no dominada— "se desvanece".

Del lado del imaginario burgués, no quedan más que utopías desgajadas, parceladas, siempre listas para pactar con el orden establecido; utopías especializadas y parceladas, incapaces ya de causar grandes trastornos, que son el camino más corto entre la secesión y la reconciliación o la resignación.

4) A la luz del Principe Espérance, Bloch establece su distinción entre una "corriente fría" y "una corriente caliente" del marxismo, entre una corriente positivista, obnubilada por las leyes y los equilibrios de lo real, y una corriente caliente, acechada por las crisis y las irrupciones de lo virtual. Bloch extrae de ahí los proyectiles para una resistencia frente a la Razón de Estado burocratizada y los argumentos para una disidencia clandestina. Siempre es posible apelar a lo negativo contra lo positivo, a lo trunco de lo virtual contra los hechos consumados de lo real.

Tanto la prudencia crítica —que establece el ritmo de la marcha—, como la esperanza fundamentada —que garantiza un optimismo militante al tomar en cuenta el objetivo— están determinadas por la intelección del correlativo de la posibilidad. Y dicho correlativo, como sólo ahora estamos en condiciones de apreciar, posee en efecto dos caras por así decir, un reverso sobre el que se inscriben los grados de posibilidad accesibles en un momento dado y un anverso que muestra el Totum de aquello que es posible a fin de cuentas; Totum que, además, está siempre abierto. La primera cara, la de las condiciones cuya existencia es determinante, es la que nos enseña el comportamiento a seguir en la vía que conduce al objetivo, mientras que la segunda cara, la del Totum utópico, impide fundamentalmente que los logros

parciales que se escalonan en esta vía se confundan con el objetivo completo y lo encubran.

La utopía revisada del *Principe Espérance* se convierte así en una línea de resistencia frente al orden burocrático estalinista y en una respuesta a la “subalimentación de la imaginación socialista”. Si el primer acto de la revolución socialista es el derrocamiento del antiguo régimen, su segundo acto debe ser “recuperar la memoria utópica”. Esto es, en Bloch, algo impensado (Henri Lefebvre caracteriza la utopía como el sentimiento no práctico de lo posible: la utopía antiburocrática sería entonces la expresión de un sentimiento no práctico del socialismo democrático y de la desaparición efectiva del Estado), ya sea porque Bloch no percibe en la Europa de los años 50 (¡aquella del reporte Jruschov sobre los crímenes de Stalin, del levantamiento de 1953 en Berlín Oriental, los levantamientos de Polonia y Hungría en 1956!) la fuerza capaz de traducir este sentimiento en forma práctica, o porque, en el mundo binario de Yalta, la línea de fuga utópica constituye para él una forma de compromiso provisional con el orden burocrático al que rechaza, sin osar combatirlo de frente a riesgo de “hacerle el juego al enemigo”.

Entonces, bajo los pliegues de la Utopía, la “revolución en la revolución” tiende a limitarse a una revolución cultural al no plantearse claramente la pregunta determinante sobre el poder. Sin embargo, la esperanza aparece ahí como “lo contrario de la esperanza en el porvenir”. Inquieta, crítica, no mitigada, ésta se encuentra sin cesar “asediada por el peligro”.

El vuelco mesiánico de Walter Benjamin

1) La categoría de la Utopía se borra en Benjamin para dar paso a la llegada incierta del mesías. No se trata de un simple cambio de vocabulario. Benjamin se inspira frecuentemente en Blanqui y Sorel quienes fueron enemigos acérrimos de la Utopía. Para el segundo, los fabricantes de felicidad monumental a la medida están siempre listos para ofertar sus fabulosas invenciones al menudeo, en el mercado negro de las pequeñas reformas. Arquitectura fría, para él, la Utopía se opone al mito en tanto que expresión vibrante de una voluntad.

En muchos aspectos, el itinerario político y filosófico de Benjamin es ejemplar para una época. Al voltear en forma tardía hacia la Revolución rusa, en el Moscú de 1927, terminó varado en el triunfo de la contrarrevolución burocrática y el advenimiento de su estética edificante. Hombre de umbrales y de pasajes, Benjamin se estrelló contra la frontera cerrada de los Pirineos. Testigo del derrumbe de un mundo, somete la religión laica del Progreso a una crítica que la socava hasta lo más profundo de sus cimientos: una concepción mecánica homogénea y vacía del tiempo.

Ninguna visión unitaria de la historia es ya posible. Ya no hay movimientos acumulativos, ningún gran relato edificante de la historia universal propulsada por el motor del progreso o aspirada por el hoyo negro de la utopía. Sin embargo, tampoco hay una historia desgajada, estética y genial, cuyos fragmentos estarían a distancias iguales de Dios. Al mismo tiempo en que Baudelaire enunciaba el enigma de la modernidad, Droysen rechazaba las ilusiones de la narración objetivista: “la ilusión de la serie cerrada”, “la ilusión de un primer comienzo y de un fin definido”, “la ilusión de una imagen objetiva del pasado”. Él afirmaba que nuestro conocimiento del pasado está limitado por nuestra ignorancia del futuro, y establecía una analogía fecunda entre la obra de arte y el acontecimiento histórico: “aquello que ha sido no nos interesa porque haya sido sino porque, de un cierto modo que todavía actúa, sigue

siendo, porque está implicado en el gran contexto de lo que conocemos como mundo histórico, es decir el mundo moral, el gran cosmos moral".

La historia, según Benjamin, es cósmica. No obedece a encadenamientos lineales y mecánicos, sino a atracciones y gravitaciones. En esta historia gravitatoria, en condición del presente existen pasado y futuro. La verdad como acontecimiento de la pequeña historia resuena de manera ensordecedora en los tambores de la grande. El pasado ya no determina el presente y el futuro según el orden de una cadena causal. El futuro ya no ilumina retrospectivamente al presente y al pasado según el sentido único de una causa final. El presente se convierte en la categoría temporal central. Se empequeñece, se adelgaza, tiende hacia lo ínfimo del momento actual, del instante fugitivo, del insaciable "a-hora [à-présent]" en donde, sin embargo, el pasado y el futuro, en permanencia, vuelven a poner todo en juego.

El presente, y sólo él, gobierna el haz de los "puede-ser".

2) En Bloch, el futuro se mantiene como la categoría dominante. Para él, el pasado no llega sino después y el presente auténtico no es todavía; presuponen la irradiación del futuro que contradice las profecías del declive y de la decadencia, bajo la insignia nihilista *À l'absence de futur*, condenan al hombre a la nada. La eclosión de las "imágenes-deseo" manifiesta la aspiración a un presente auténtico. Tal presente no será posible, en el linde de los tiempos, sino una vez satisfecho el principio esperanza: la voluntad última es la de estar verdaderamente presente. De forma tal que el instante vivido nos pertenezca y que nosotros le pertenezcamos, de forma tal que podamos gritarle: "¡Detente!" El hombre quiere finalmente penetrar en el hic et nunc, y convertirse ahí en él mismo, quiere vivir realmente en la plenitud del instante y no ya a la espera de un lejano porvenir. La auténtica voluntad utópica no es de ninguna

manera una aspiración infinita, al contrario, no busca más que lo inmediato y desea la no posesión de sí, de su Encontrar-se y de su Ser-ahí finalmente mediatizado, clarificado y colmado en una felicidad adecuada. Tal es el contenido límite de la utopía a la que se refiere la plegaria del proyecto fáustico: “¡Detente, eres tan bello!”.

Para Benjamin, al contrario, cada presente está cargado de una misión redentora. La clase revolucionaria continúa su obra de liberación a nombre de las generaciones vencidas, en tanto que última clase esclavizada.

Esta conciencia, que por un corto tiempo volvió a tener vigencia con el movimiento ‘Spartakus’, ha sido siempre desagradable para la socialdemocracia. En el curso de treinta años ha logrado borrar casi por completo el nombre de un Blanqui, cuyo timbre metálico hizo temblar al siglo pasado. Se ha contentado con asignar a la clase trabajadora el papel de redentora de las generaciones futuras, cortando así el nervio de su mejor fuerza. En esta escuela, la clase desaprendió lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio. Pues ambos se nutren de la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados.

El a-hora o momento actual (Jetzzeit) es este punto de sutura entre pasado y futuro que no cesa de negarse. Instante inasible de libertad, es nuestro recurso contra la dominación del pasado y contra la del futuro. Ese tiempo del origen es el del comienzo en permanencia. No aquél de antes, aquél de este momento. “Reconciliación del principio y del fin: cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin. La vuelta al origen es la vuelta al presente… El presente se ha vuelto el valor central de la triada temporal”.

Así Benjamin encuentra una tercera vía, entre la concepción historicista y lineal de una Historia universal homogénea, orientada en el sentido ineluctable del Progreso, y una historia desgajada, reducida a fragmentos caóticos equidistantes de

Dios. La descubre en una representación gravitatoria, donde se anudan atracciones y correspondencias entre épocas y actores, y donde el presente, al ocupar el lugar central del Dios depuesto, ejerce un poder resucitador sobre el pasado y un poder profético sobre el porvenir.

Esta solución aclara las razones por las que Benjamin reivindica una nueva alianza entre el materialismo histórico y la teología. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz tal vez nos revela el secreto: "en un extremo, el tema de la instauración de otra sociedad es un tema revolucionario que inserta el tiempo del principio en el futuro; en el otro extremo, el tema de la restauración de la inocencia original es un tema religioso que inserta al futuro cristiano en un pasado anterior a la caída".

3) Este cambio de orden temporal se traduce, primero, en una metamorfosis del imaginario. Mientras que Bloch concentra su atención en el potencial emancipador del sueño en vigilia, Benjamin busca, antes que nada, despertar al mundo de sus pesadillas asediadas por los fetiches del capital. Un mundo embrujado por la zarabanda de las mercancías, destinado a la catástrofe más que al sosegado camino del progreso, ya no puede soñar. Está condenado a la pesadilla. El indicio de la revolución es el instante privilegiado del despertar, tanto del despertar renaciente de Proust como del despertar insurrecto de Blanqui, y no de aquél del sueño banalizado.

Dirige, a continuación, una metamorfosis del Mesías y una inversión de la espera. En este mesianismo secularizado ya no esperamos la llegada de un Mesías cargado de promesas. Por nuestra parte, el interminable cortejo de los vencidos y oprimidos del pasado nos espera, de ellos nos llega el temible poder de perpetuar o de interrumpir el suplicio. El presente, en efecto, siempre puede redistribuir las cartas y los roles, modificar el sentido del pasado al contradecir la historia escrita por los

vencedores. La última palabra nunca está dicha, y siempre estamos cubiertos de deudas mesiánicas. Este mesianismo secularizado no es ya la paciencia pasiva al acecho de la salvación, sino la espera activa e inquieta del centinela, siempre listo para reconocer la irrupción de lo posible.

Benjamin inaugura, al fin, una nueva constelación conceptual donde las nociones de espera, de despertar, de acontecimiento, de bifurcación, de a-hora [à-présent], se responden y se aclaran unas a otras. Éstas dibujan las nervaduras de una razón fecundada por la teología, de una razón armada para atacar la maleza tenaz de la locura y del mito. En contraste con la razón mecánica de la física newtoniana, llamemos mesiánica a esta razón abierta a lo aleatorio, capaz de comprender determinaciones con desenlaces imprevisibles, de conjugar lo necesario y lo posible. Curiosamente, esta razón, salida del cruce inesperado de un materialismo crítico y de la teología judía, se revela menos desorientada que la otra por las mutaciones epistemológicas de las que Benjamin aún no podía adivinar el alcance: frente a los "planes en estrella" de los juegos de estrategia y frente a los "atractores extraños" de la teoría del caos, ésta se encuentra en terreno familiar.

4) El dispositivo conceptual de la razón mesiánica culmina en la centralidad del concepto de política. "La política obtiene el primado sobre la historia" porque dirige su sentido, de ninguna manera predeterminado por el origen o teledirigido por el final. Igualmente, frente a la estetización ornamental de la política en el decoro nazi o estalinista, la politización de la estética se convierte en la respuesta necesaria del comunismo. Ésta no consiste en vestir la propaganda con un disfraz de aparato, sino en liberar lo virtual cautivo en lo real, en dinamitar las rutinas de la técnica, del

progreso y de la lengua. Proust, Kafka, los surrealistas son las figuras emblemáticas de esta politización desconcertante.

Ensamblador de prácticas desgajadas, lo político sin los políticos articula la espera y lo posible, el despertar y el acontecimiento, la interpretación y la bifurcación. Pues transformar al mundo, ya no solamente sino aún, es interpretarlo, como un texto cuyos cuarenta y nueve grados de significación nunca se entregan de un solo golpe.

Más que una tradición utópica, la razón mesiánica restablece una tradición profética. Utopía laicizada, la esperanza no está siempre exenta de ambigüedad. Recordemos que, más aún que el miedo, la ambigüedad es, según Spinoza, generadora de sumisión. Sólo por el hecho de ser enunciada, la profecía puede anular sus propias amenazas al modificar el futuro. El presente del discurso domina aquí al condicional de la predicción.

5) Tanto por su itinerario como por su propósito, Bloch aparece como un marxista, ciertamente atípico pero más clásico que Benjamin. Bajo el signo de la utopía, sin embargo, Bloch conserva una nostalgia por lo religioso. Benjamin, por su parte, la asume sólo para emboscarla mejor. La experiencia utópica permite a Bloch llevar con paciencia el estalinismo. La primacía de lo político prohíbe a Benjamin tales acomodos.

Sus raros textos explícitamente políticos emprenden una lucha de principios contra las dictaduras burocráticas y la somnolencia socialdemócrata. Con la perspicacia del profano, Benjamin descubre, mejor que muchos de sus contemporáneos, lo esencial en la política de los Frentes populares así como en el pacto germano-soviético.

El pensamiento estalinista tiene en común con su hermana enemiga, la socialdemocracia, la misma ideología del progreso, la misma concepción del tiempo homogéneo y vacío, que no se toma en serio la catástrofe. En esta óptica perezosa, lo que no se ha hecho en un día podrá ser siempre hecho al día siguiente. El nazismo no es más que un obstáculo o un contratiempo en la vía trazada desde el Siglo de las luces. De la misma manera en que el estalinismo no es más que un precio a pagar por los retrasos de la revolución.

Pero existen retrasos que hacen perder las citas.

Existen citas perdidas que son irremediables.

En las "bifurcaciones" de Blanqui, raramente se está autorizado a desandar lo andado. Por instinto, Benjamin huele al enemigo en los muros y le declara, con sus *Tesis sobre el concepto de historia*, una guerra sin cuartel. Está en juego, en efecto, no sólo el confort de las generaciones futuras, sino la infernal repetición del suplicio de los vencidos, indefinidamente pisoteados por el cortejo de los vencedores.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, WALTER. *Libro de los Pasajes*, Rolf Tiedemann (editor). Madrid: Akal, 2007.

BENJAMIN, WALTER. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Bolívar Echeverría (editor y traductor). México: Contrahistorias, 2005.

BLOCH, ERNST. *L'Esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977.

BLOCH, ERNST. *Le Principe Espérance, tomos I y II*. Paris: Gallimard, 1976.

BLOCH, ERNST. *Thomas Münzer*. Paris: 10/18, 1975.

DROYSEN, JOHANN GUSTAV. *Cours sur la méthodologie et le savoir historiques*, citado en Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.

LÖWY, MICHAEL. *Rédemption et Utopie*. Paris: PUF, 1988.

PAZ, OCTAVIO. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Walter Benjamin y el surrealismo:

Historia de un encantamiento revolucionario

MICHAEL LÖWY

Fascinación es el término exacto que da cuenta de la intensidad de los sentimientos de Walter Benjamin en el momento de descubrir el surrealismo en 1926-27. Una fascinación que se traduce y comprende en sus esfuerzos por escapar al hechizo del movimiento fundado por André Breton y sus amigos.

Como es sabido, a partir de este descubrimiento nace el proyecto del *Libro de los Pasajes parisinos*. En una carta a Adorno de 1935, Benjamin describe en los términos siguientes la génesis de este *Passagenwerk*, al que se dedicará durante los trece últimos años de su vida: "Todo comenzó con *El campesino de París* de Aragon, del que por la noche en la cama no podía leer más de dos o tres páginas seguidas porque mi corazón latía tan deprisa que me obligaba a interrumpir la lectura" (1979: 163-164).[129]

Benjamin vivió un tiempo en París en el verano de 1926 y de nuevo, en 1927, también en verano, después de su viaje a Moscú. Probablemente fue en ese momento cuando conoció el libro de Aragon (publicado en 1926) y otros escritos surrealistas. ¿Por qué esta atracción inmediata y esta convulsión interior? El perspicaz testimonio de Gershom Scholem, que le había visitado en París en 1927, aclara las motivaciones de lo que él llama el "ardiente interés" de Walter Benjamin por los surrealistas: había reconocido en éstos "un cierto número de cosas que habían irrumpido en él mismo en el curso de los años precedentes". En otras palabras: "Benjamin leía las revistas en que Aragon y Breton proclamaban ideas que, en cierto sentido, salían al encuentro de su

[129] Benjamin publicará en 1929 en la revista *Literarische Welt* la traducción de algunos pasajes de la obra de Aragon.

propia y más profunda experiencia" (157-158). Veremos más adelante cuales son estas "ideas".

No sabemos si Benjamin conoció a Breton o a otros surrealistas en esa ocasión, nada lo indica en su correspondencia. En cambio, parece, según Adorno y Scholem (en su prefacio a las *Briefe*), que hubiera intercambiado una correspondencia —hoy perdida o inencontrable— con el autor del *Manifiesto del Surrealismo* (cfr. 1979: 9).

La huella de este descubrimiento puede percibirse —hasta cierto punto— en *Sentido único* (—1928—, 1978), que Benjamin publica en aquel momento (1928) de tal forma que Bloch creyó poder hablar de este libro como de una obra "típica" del "pensamiento surrealista" —afirmación bastante exagerada, y bien analizada, inexacta (cfr. 1978: 340).[130]

De hecho, Benjamin intenta desvincularse de una fascinación que le parece peligrosa y quiere destacar la *differentia specifica* de su propio proyecto. En una carta dirigida a Scholem en noviembre de 1928 escribe que siente la necesidad de "arrancar este trabajo de una proximidad demasiado ostensible con el movimiento surrealista que, por muy comprensible y fundado que sea, podría convertirse para mí en algo fatal" —aunque no renuncie por ello a recoger *la herencia filosófica* del surrealismo.

¿En qué consiste esta "proximidad" "comprensible" e incluso "fundada"? Una obra reciente de Margaret Cohen, *Profane Illumination*, sugiere una interesante hipótesis. La autora se refiere a la práctica común a Benjamin y a Breton, que sitúa bajo el signo de un "marxismo gótico", alejándola de la versión dominante, de tendencia materialista metafísica y contaminada por la ideología evolucionista del progreso. No obstante, creo que esta autora sigue una pista falsa al definir el marxismo común a Benjamin y a los surrealistas como "una genealogía marxista fascinada por los aspectos

[130] Véase relacionada con este tema la crítica pertinente de Michel Izard, "Walter Benjamin et le surréalisme", *Docsur*, n.12, junio 1990, p.3.

irracionales del proceso social, una genealogía que intenta estudiar cómo lo irracional penetra la sociedad existente, soñando con utilizarla para efectuar el cambio social" (1-2). El concepto de "irracional" no aparece ni en los escritos de Benjamin ni en los de Breton. Este término remite a una visión racionalista del mundo heredada de la filosofía del siglo de las Luces, visión que, precisamente, ambos autores pretenden *superar* (en el sentido de la *Aufhebung* hegeliana). En contrapartida, el término de marxismo *gótico* es esclarecedor, siempre que este adjetivo se entienda en su acepción romántica, es decir, la fascinación por el *encantamiento* y lo *maravilloso* así como por los aspectos "embrujados" de las sociedades y de las culturas pre-modernas. La novela negra inglesa del siglo XVIII y algunas novelas románticas alemanas del siglo XIX son referencias "góticas" que encontramos en el mismo corazón de la obra de Breton y de Benjamin.

El *marxismo gótico* común a ambos sería, pues, un materialismo histórico sensible a la dimensión *mágica* de las culturas del pasado, al momento "negro" de la revuelta, a la *iluminación* que desgarra, como un relámpago, el cielo de la acción revolucionaria. El término "gótico" también debe tomarse en el sentido literal como referencia positiva a ciertos momentos-clave de la cultura profana medieval; no es casualidad que tanto Breton como Benjamin admiren el amor cortés de la Edad Media provenzal, que a los ojos del segundo constituye una de las más puras manifestaciones de *iluminación*. Y digo bien "profano" porque nada es tan abominable para los surrealistas como la religión en general, y la católica apostólica romana en particular. Benjamin no se equivoca al insistir en "la amarga y apasionada revuelta contra el catolicismo por la que Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire engendraron el surrealismo" (1970: 299-301).[131]

[131] Cfr. 1977: 297, 299. Un representante típico del marxismo "gótico" es sin duda Ernst Bloch, quien no oculta, sobre todo en sus primeras obras (*L'Esprit de l'Utopie 1918-23*), su admiración por la magia medieval y las catedrales góticas.

Para comprender mejor en qué consiste la afinidad profunda de Benjamin con la obra de Breton, Aragon y sus amigos debemos, no obstante, examinar más de cerca el artículo "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" que Benjamin publicará en febrero de 1929 en la revista *Literarische Welt*. Redactado durante el año 1928, este texto difícil, a veces injusto, a menudo enigmático, siempre inspirado, lleno de imágenes y de alegorías extrañas, es de una extraordinaria riqueza. No se trata de un artículo de "crítica literaria" en el sentido habitual del término, sino de un ensayo poético, filosófico y político de una gran importancia, recorrido por intuiciones fulgurantes e "iluminaciones profanas" sorprendentes. Intentaremos reconstruir, sin la pretensión de ser exhaustivos, algunos de sus momentos esenciales.

A los ojos de Benjamin el surrealismo es todo menos una camarilla literaria — opinión que él atribuye a los "expertos" filisteos a los que irónicamente denomina "los nueve veces sabios"—. No se trata pues de un "movimiento artístico" sino de un intento de "hacer estallar desde dentro el campo de la literatura”, gracias a un conjunto de *experiencias* (*Erfahrungen*) *mágicas de alcance revolucionario*; más exactamente, de un movimiento "iluminado", profundamente libertario y, a la vez, en busca de una posible convergencia con el comunismo.

Si esta práctica suscita en él un "ardiente interés”, según Scholem, ¿no es acaso porque encuentra una gran similitud con la práctica que él había mantenido a lo largo de los diez años precedentes? Movido por una sensibilidad anarquista —o "nihilista revolucionaria", para emplear uno de sus términos favoritos— muy próxima a Sorel (ver su artículo "Crítica de la violencia" de 1921), Benjamin descubre el comunismo gracias a los hermosos ojos de Asja Lacis (Capri, 1923) y la filosofía marxista por la lectura de *Histoire et conscience de classe* de Lukacs. Si, después de múltiples dudas, Benjamin decide no afiliarse al movimiento comunista, no deja por ello de ser una especie de

simpatizante bastante *sui generis*, que se aleja del modelo habitual por la lucidez y el distanciamiento crítico —como atestigua claramente su *Journal de Moscou* de 1926-27—. Una crítica que se nutre sin duda de la refrescante fuente libertaria que sigue recorriendo (a veces de manera subterránea) el seno de su obra.

Este íntimo parentesco político-cultural con el surrealismo es, además, mencionado explícitamente en los primeros párrafos del artículo, en el que Benjamin se describe a sí mismo como "el observador alemán", situado en una posición "infinitamente peligrosa entre la fronda anarquista y la disciplina revolucionaria". Nada traduce de manera más concreta y activa la convergencia tan ardientemente deseada entre estos dos polos como la manifestación organizada por comunistas y libertarios en defensa de los anarquistas Sacco y Vanzetti. Ésta no pasó inadvertida para los surrealistas y Benjamin no deja de señalar el "excelente pasaje" (*ausgezeichnete Stelle*) de *Nadja* en el que se habla de los "apasionantes días de revuelta" que conoció París bajo el signo de Sacco y Vanzetti: "Breton asegura que, durante esos días, el boulevard Bonne-Nouvelle vio cómo se cumplía la estratégica promesa de revuelta que desde siempre se hallaba implícita en su nombre" (1970: 297-298, 300).[132]

Es cierto que Benjamin posee una idea extremadamente relajada del anarquismo. A la hora de describir el lejano/próximo origen del surrealismo, escribe: "Entre 1865 y 1875, algunos grandes anarquistas, sin ninguna relación entre ellos, trabajaron en sus máquinas infernales. Y lo sorprendente es que, sin saberlo, cronometraran sus mecanismos de relojería justo a la misma hora: cuarenta años después, y simultáneamente, estallaba la obra de Dostoievski, de Rimbaud y de Lautréamont" (1970: 308).[133] Es evidente que la fecha, cuarenta años después de 1875, hace referencia al nacimiento del surrealismo con la publicación en 1924 del primer *Manifiesto*. El

[132] La traducción francesa del último pasaje es bastante defectuosa, cfr. "Der Surrealismus": 305.
[133] No es necesario aclarar que esta genealogía no se corresponde en nada con la hecha por el mismo surrealismo, que no reconoce a Dostoiesvki como uno de sus precursores.

hecho de que Benjamin mencione a estos tres autores como "grandes anarquistas" no es sólo porque la obra de Lautréamont, "indudable bloque errático", pertenezca a la tradición insurreccional, o porque Rimbaud estuviera en la Comuna de París. Es sobre todo porque sus obras hacen saltar por los aires, como la dinamita de Ravachol, o, en otro plano, de los nihilistas rusos, el orden moral burgués, el "diletantismo moralizante" de los *Spießer* y de los *filisteos*.[134]

Pero la dimensión libertaria del surrealismo se manifiesta también de una manera más directa: "Desde Bakunin, a Europa le faltaba una idea radical de la libertad. Los surrealistas tienen esta idea". Es difícil encontrar, rebuscando entre toda la literatura que sobre el surrealismo se ha escrito en los últimos setenta años, una formula tan imponente, con la capacidad de expresar mediante palabras sencillas y contundentes, el "inquebrantable núcleo de noche" del movimiento fundado por André Breton. Según Benjamin, es la "hostilidad de la burguesía ante cualquier declaración de libertad espiritual radical" la que empujó al surrealismo hacia la izquierda, hacia la revolución, y, a partir de la guerra del Rif, hacia el comunismo. Como es sabido, en 1927 Breton y otros surrealistas se afiliarán al Partido Comunista Francés (cfr. 1977: 306-310).

Esta tendencia a una politización y a un compromiso creciente no significa, a los ojos de Benjamin, que el surrealismo deba abdicar de su carga mágica y libertaria. Al contrario, son precisamente estas cualidades las que le permiten representar un papel único e irremplazable en el movimiento revolucionario: "Dar a la revolución las fuerzas de la ebriedad; esto es lo que pretende el surrealismo a través de sus escritos y sus acciones. Podemos decir que ésta es su tarea fundamental". Para llevar a cabo esta tarea es del todo necesario que el surrealismo supere una postura demasiado unilateral y acepte asociarse con el comunismo: "Todos sabemos que basta con una componente de

[134] El término "pequeño-burgués" de la traducción francesa no refleja toda la carga cultural de la palabra "Spießer" que designa al individuo chabacano, corto de miras y prosaico de la sociedad burguesa. Cfr. Benjamin 1977: 305.

viva ebriedad en cualquier tipo de acción revolucionaria, que se confunde con la componente anarquista; insistir en ella de una manera exclusiva supondría sacrificar por completo la preparación metódica y disciplinaria de la revolución a una praxis que oscila entre el trabajo y la celebración" (1977: 311).[135]

¿En qué consiste esta "ebriedad", este *Rausch* del que Benjamin querría extraer las fuerzas para la revolución? En *Dirección única* (1928), Benjamin se refiere a la ebriedad como la expresión de la relación mágica entre el hombre antiguo y el cosmos, pero también deja entender que la experiencia (*Erfahrung*) del *Rausch* que caracterizaba esta relación ritual con el mundo ha desaparecido en la sociedad moderna. No obstante, en el ensayo de la *Literarische Welt* parece haberlo reencontrado, bajo una nueva forma, en el surrealismo.[136]

Se trata de una práctica que recorre numerosos escritos de Benjamin: la utopía revolucionaria debe pasar por el redescubrimiento de una experiencia antigua, arcaica, pre-histórica: el matriarcado (*Bachofen*), el comunismo primitivo, la comunidad sin clases ni Estado, la armonía original con la naturaleza, el paraíso perdido del que nos aleja la tempestad del "progreso", la "vida anterior" en la que la adorable primavera no había perdido todavía su olor (Baudelaire). En todos estos casos, Benjamin no propone una *vuelta* al pasado, sino más bien, según la dialéctica propia del romanticismo revolucionario un *desvío* a través del pasado hacia un *porvenir nuevo*, que integre todas las conquistas de la modernidad desde 1789.[137]

Lo anteriormente expuesto vale también para la ebriedad moderna, de la que serían exponentes los surrealistas y que, en ningún caso, podría ser asimilada a la ebriedad arcaica de los tiempos primitivos. Además, Benjamin insiste en la distinción

---

[135] Benjamin también habla de "unir la revuelta a la revolución." (1977: 310).
[136] Ver en referencia a este tema las apreciaciones de Margaret Cohen:187-189.
[137] A propósito de romanticismo revolucionario, ver Robert Sayre y Michael Löwy. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1992.

entre las formas inferiores y primitivas de la ebriedad —que incluirían el éxtasis religioso o el de las drogas— y una forma superior, llevada a cabo por el surrealismo en sus mejores momentos: la *iluminación profana*, "de inspiración materialista y antropológica". Figura rica pero difícil de delimitar, esta forma no religiosa de la *Erleuchtung* se encuentra tanto en la forma de amor cortés como en la revuelta anarquista, en *Nadja* y en el misterio presente en el corazón de lo cotidiano. La iluminación profana de los surrealistas, heredera del realismo filosófico de la Edad Media, a la que Breton recurrirá en su *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) consiste, principalmente, en "las experiencias mágicas sobre las palabras", en las que "se interrelacionan consigna, fórmula de encantamiento (*Zauberformel*) y concepto" (Benjamin 1977: 305).[138]

Si la civilización moderna capitalista/industrial, prosaica y de corto entendimiento —el mundo de los *Spießer* y de los filisteos burgueses— se caracteriza, como ha señalado acertadamente Max Weber, por el *desencantamiento del mundo*, la visión romántica del mundo, de la que el surrealismo es "la cola del cometa" (Breton), se apoya, sobre todo, en la aspiración ardiente —a veces desesperada— de un *reencantamiento del mundo*. Lo que distingue al surrealismo de los románticos del siglo XIX, es, como bien lo comprendió Benjamin, el carácter *profano*, "materialista y antropológico" de sus "formulas de encantamiento", su naturaleza no-religiosa, e incluso

[138] Benjamin atribuye —de manera errónea en mi opinión— este tipo de experiencia mágica a "toda la literatura de vanguardia", incluido el futurismo. Y se queja —también creo que erróneamente— de una concepción insuficientemente profana en los surrealistas, que ejemplifica con el episodio de Madame Sacco, la vidente, evocada por Breton en *Nadja*. Irritado por esta "húmeda alcoba del espiritismo", Benjamin se queja: "¿Quién no desearía ver a estos hijos adoptivos de la revolución romper de una manera más decisiva con todo aquello que se practica en los habitáculos de las damas de la caridad pasadas de moda, con los altos mandos en retirada, con los comerciantes emigrados?" (300). En realidad la imagen de la "vidente", como cualquiera de las figuras que aparecen en *Nadja*, es absolutamente profana y no tiene para Breton ningún significado "espiritista".

profundamente antirreligiosa, sus "experiencias mágicas" y la vocación post-mística de sus "iluminaciones".[139]

Entre estas últimas, Benjamin dedica una especial atención al descubrimiento, hecho por los surrealistas, de las energías revolucionarias que se ocultan en "lo anticuado", en las “primeras construcciones de hierro, las primeras fábricas, las fotos antiguas, los objetos que empiezan a morirse, los pianos de cola". No obstante Benjamin no explica cuál es "la relación que une estos objetos a la revolución". ¿Podría tratarse de un signo de la precariedad, de la historicidad, de la mortalidad de las estructuras, de los monumentos e instituciones burguesas?, ¿es un comentario irónico y subversivo a propósito de la pretensión burguesa por la "novedad" y la "modernidad"?[140] A continuación, el párrafo parece avanzar en otra dirección ya que se plantea la *miseria* urbana e incluso la tristeza de los "barrios proletarios de las ciudades”: "Antes de estos videntes y estos descifradores de signos nadie había comprendido cómo la miseria, no solamente la miseria moral sino también la miseria urbanística, la miseria de los interiores, los objetos humillados y humillantes, se transforman en nihilismo revolucionario". Incluso el mismo París, "el más soñado de estos objetos", se convierte en fuente de experiencia revolucionaria, en la medida en que "sólo la revuelta hace resaltar de una manera absoluta el rostro surrealista" (1970: 302). El argumento de Benjamin oscila entre diferentes aproximaciones que, sin ser necesariamente

---

[139] Encontramos una excelente definición de iluminación profana —ilustrada por la mirada surrealista sobre París— en el libro de Richard Wolin sobre la estética de Benjamin: "Al igual que la iluminación religiosa, la iluminación profana captura los poderes de la ebriedad espiritual de modo que se produzca una revelación, una visión o una intuición que trascienda el estado prosaico de la realidad empírica; y ésta produce esta visión... sin recurrir a los dogmas del más-allá. Benjamin está pensando sin ninguna duda en el efecto de ebriedad, de trance, producido por las "novelas" surrealistas... en las que las calles de París... se transforman en un país de maravillas fantasmagóricas... en el que la monotonía de las convenciones queda resquebrajada por los poderes del *azar objetivo*. ¿Podría experimentarse la vida con la misma complacencia e indolencia, después de haber atravesado estos paisajes encantados?" (132).

[140] Véase a propósito de este tema la pertinente observación de Rainer Rochlitz: Para Benjamin "el surrealismo había demostrado como la imagen podía llevar a cabo una función revolucionaria, presentando el envejecimiento acelerado de las formas modernas como una producción incesante de lo arcaico que exige el verdadero sentido de la contemporaneidad. A través de las ruinas de la modernización, el surrealismo hizo ver la urgencia de un cambio revolucionario" (156).

contradictorias, están lejos de expresar un criterio unívoco. A no ser que ese criterio no sea el "mecanismo" consistente en "cambiar la mirada histórica sobre el pasado por la mirada política", es decir, encarar cada "objeto" desde el punto de vista de su futura —próxima— abolición revolucionaria (1970: 302).[141]

No obstante Benjamin reprocha al surrealismo, prisionero de ciertos "prejuicios románticos", la manera "demasiado rápida y para nada dialéctica de concebir la esencia de la ebriedad". Los surrealistas no se dan cuenta de que la lectura y el pensamiento también son fuente de iluminación profana: por ejemplo, "por muy apasionada que sea la búsqueda en relación con la ebriedad del hachish, no proporcionará ni la mitad de información que sobre ésta proporciona la iluminación profana del pensamiento" (1970: 311).[142] Esta crítica resulta especialmente extraña desde el momento en que los surrealistas —¡al contrario que Benjamin! (ver su texto "Hachisch à Marseille")— no se han mostrado nunca demasiado inclinados a las experiencias de la droga, y han demostrado siempre un mayor interés por las *Confesiones de un comedor de opio* de Thomas de Quincey que por el consumo propiamente dicho de este dulce narcótico.

Entre las iluminaciones profanas en las que el texto de Benjamin es rico, no hay ninguna más sorprendente ni más *extraña* —en el sentido de *unheimlich* en alemán— por su fuerza premonitoria que el acuciante llamamiento a "la organización del pesimismo". Nada hay para Benjamin más irrisorio y estúpido que el *optimismo* de los partidos burgueses y de la social-democracia, cuyo programa político no es más que un "mal poema de primavera". Contra este "optimismo sin conciencia", este "optimismo de

---

[141] La traducción francesa es otra vez inexacta. Véase 1977: 300.

[142] Creo que Rainer Rochlitz se equivoca al interpretar este pasaje como un desahucio notificado del surrealismo por parte de Benjamin: "Si la lectura y el pensamiento también son formas de iluminación y de ebriedad... el irracionalismo surrealista ya no tiene justificación. Benjamin desea llevar la experiencia surrealista a un terreno que le es extraño: el terreno de la acción eficaz. Justificadamente, Georges Bataille ha rechazado esta fusión; la experiencia artística no puede ser *instrumentalizada* por la acción política." (154). El concepto de "irracionalismo", como ya hemos visto antes, no aparece en el ensayo de Benjamin, que por otra parte no pretende en absoluto renunciar a las "experiencias mágicas" del surrealismo. Además la propuesta de Benjamin de dar a la revolución las fuerzas de la ebriedad está lejos de ser una simple "instrumentalización" del arte por la política.

diletantes", inspirado por la ideología del progreso lineal, Benjamin descubre en el *pesimismo* el punto de convergencia efectivo entre surrealismo y comunismo (1970: 312). No hace falta decir que no se trata de un sentimiento contemplativo y fatalista, sino de un *pesimismo activo*, "organizado", práctico, completamente volcado en el objetivo de impedir, con todos los medios posibles, el advenimiento de lo peor.

¿En qué consiste el pesimismo de los surrealistas? Benjamin se refiere a ciertas "profecías" y al "presentimiento" de ciertas "atrocidades" en Apollinaire y Aragon: "Asaltan las editoriales, tiran al fuego las colecciones de poemas, matan a los poetas". Lo que impresiona en este pasaje no es solamente la previsión exacta de un acontecimiento que iba de hecho a producirse seis años más tarde —el auto de fe de libros “anti-alemanes” por los nazis en 1934; basta con añadir las palabras "de autores judíos" (o anti-fascistas) después de "colecciones de poemas"— pero también y *sobre todo* la expresión que utiliza Benjamin (y que no se encuentra ni en Apollinaire ni en Aragon) para designar esas "atrocidades": "un pogrom de poetas"... ¿Se trata de poetas o de judíos? A no ser que ambos estén amenazados por este porvenir inquietante. Como veremos después, no es éste el único extraño "presentimiento" de este texto lleno de sorpresas.

En cambio, nos preguntamos a qué puede referirse el concepto de pesimismo aplicado a los comunistas; una doctrina que en 1928 celebra los triunfos de la construcción del socialismo en la URSS y la caída inminente del capitalismo, ¿no parece más bien un claro ejemplo de ilusión optimista? De hecho, Benjamin ha tomado el concepto de "organización del pesimismo" de una obra que califica de "excelente", *La Révolution et les intellectuels* (1926) de Pierre Naville. Miembro activo del grupo surrealista (había sido uno de los redactores de la revista *La Révolution surréaliste*), Naville había optado en aquel momento por el compromiso político en el movimiento

comunista. Cuando intenta hacer compartir esta opción a sus amigos, les insta a abandonar "una actitud negativa de carácter anárquico" y aceptar "la acción disciplinada de la lucha de clases" y "comprometerse enérgicamente con la vía revolucionaria, la única vía revolucionaria: la vía marxista". Como ya hemos visto, Benjamin hace suya totalmente la práctica de Naville hacia los surrealistas, aun mostrándose más receptivo frente al momento libertario de la revolución.

Ahora bien, para Pierre Naville el pesimismo es *la virtud más grande del surrealismo*, en su realidad actual y más todavía en sus desarrollos futuros. Alimentado por las "razones que puede darse todo hombre consciente para no confiarse, sobre todo moralmente, a sus contemporáneos", el pesimismo que constituye "la fuente del método revolucionario de Marx" se presenta, ante sus ojos, como el único medio de "librarse de las nulidades y de las contrariedades de una época de compromiso". Rechazando el "burdo optimismo" de un Herbert Spencer —al que dedica el amable calificativo de "cerebro monstruosamente limitado"— o de un Anatole France, del que detesta "los halagos infames", Naville concluye: "es necesario organizar el pesimismo", "la organización del pesimismo" es la única consigna que nos impide debilitarnos (76-77, 110-117).

No es necesario aclarar que esta apasionada apología del pesimismo era muy poco representativa de la cultura política del comunismo francés de aquella época. De hecho, Naville pronto sería excluido del Partido. La lógica de su anti-optimismo le llevará a las filas de la oposición comunista de izquierdas ("trosquista"), de la que pronto será uno de los principales dirigentes. La referencia positiva a Naville, así como al mismo Trotsky —a propósito de la crítica del concepto de "arte proletario"— en el artículo de Benjamin, en un momento en el que el fundador de la Armada roja ya había

sido expulsado del Partido comunista soviético y exiliado en Alma Ata, refleja su independencia de espíritu.

Según Walter Benjamin, el principal problema que plantea el libro de Naville es saber si la revolución exige primero el cambio de intenciones o el cambio de las circunstancias exteriores. Comprueba con satisfacción que "los surrealistas se han acercado cada vez más a la respuesta comunista". ¿En qué consiste esta respuesta? "Pesimismo en general." Sí, sin duda, y total. "Desconfianza ante el destino de la literatura, desconfianza ante el destino de la libertad, desconfianza ante el destino del hombre europeo, pero sobre todo desconfianza ante toda acomodación: de clase, de los pueblos, de los individuos. Y tan sólo confianza ilimitada en la I.G. Farben y en el perfeccionamiento pacífico de la Luftwaffe."[143]

En este pasaje, ejemplo contundente de iluminación profana, Benjamin va mucho más allá que Naville —del que toma nada menos que el espíritu de desconfianza y el rechazo de los compromisos— y que los surrealistas. Su visión pesimista/revolucionaria le permite darse cuenta —intuitivamente pero con una sorprendente exactitud— de las catástrofes que aguardaban a Europa, perfectamente resumidas en la frase irónica sobre la "confianza ilimitada". Por supuesto que ni tan siquiera él, el más pesimista de todos, podía prever las destrucciones que la Luftwaffe acabaría infligiendo a las ciudades y poblaciones europeas; y ni podía imaginar que a la I.G. Farben se la conocería, apenas doce años más tarde, por la fabricación del gas Zyklon B utilizado para "racionalizar" el genocidio, ni que sus fábricas iban a utilizar a miles y miles de recluidos como mano de obra.

[143] W. Benjamin, "Le surréalisme". La frase con el problema fundamental se ha omitido en la traducción francesa. Véase "Der Surrealismus", p. 308: "Wo liegen die Voraussetzungen der Revolution? In der Änderung der Gesinnung oder der äusseren Verhältnisse?"

Sin embargo, Benjamin fue el único entre todos los pensadores y dirigentes marxistas de aquellos años que tuvo la premonición de los desastres monstruosos que la civilización industrial/burguesa en crisis podía engendrar. Aunque sólo sea por este párrafo —que no obstante es inseparable del resto— este ensayo de 1929 ocupa un lugar aparte dentro de la literatura crítica o revolucionaria de entreguerra.

La conclusión del artículo es una celebración —bastante incondicional— del surrealismo en tanto que heredero del "materialismo antropológico" de Hebbel, Georg Büchner, Nietzsche y Rimbaud. ¡Sorprendente lista de precursores! Este nuevo materialismo es distinto, según Benjamin, del materialismo de Vogt y de Bujarin —no podemos evitar pensar que Benjamin ha leído la crítica de Lukacs contra el materialismo de Bujarin, aparecida en 1926— al que califica de metafísico. ¿Qué significa exactamente "materialismo antropológico"? Benjamin no lo explica, pero sugiere que se trata de comprender que "la colectividad es un cuerpo vivo", cuando la tensión revolucionaria de ese cuerpo vivo colectivo se convierta en descarga revolucionaria, "sólo entonces la realidad se verá lo suficientemente desbordada como para responder a las exigencias del *Manifiesto comunista*".

¿Cuáles son esas exigencias? Benjamin no contesta, pero añade un comentario que puede considerarse el punto final del ensayo: "Hasta el momento los surrealistas son los únicos que han entendido la consigna que hoy ofrece [el *Manifiesto comunista*]. Uno después de otro cambian sus ademanes por la esfera de un sueño que marca los sesenta segundos de cada minuto". Esta afirmación es sorprendente por varios motivos. Por una parte parece, a pesar de las críticas a sus limitaciones, otorgar a los surrealistas el privilegio de ser los *únicos* capaces de situarse a la altura de las exigencias del marxismo —lo que situaría a un nivel inferior al resto de los intelectuales marxistas (¿Bujarin?)—. Por otra parte, lejos de identificar al movimiento surrealista con la *Vague de rêves* de

Aragon —a quien cita al principio de este ensayo como el típico ejemplo del "estado heróico" del movimiento, cuando su "núcleo dialéctico" se encontraba todavía "encerrado" en una sustancia opaca— Benjamin lo asocia directamente a la imagen dialéctica del *sueño*.

¿Qué significa esta enigmática alegoría de un despertador que marca "cada minuto durante sesenta segundos"? Benjamin sugiere sin ninguna duda que el valor único del surrealismo consiste en su disposición a considerar cada segundo como la puerta estrecha por la que puede entrar la revolución —parafraseando una formula que Benjamin no utilizará hasta mucho más tarde—. Porque es de la *revolución* de lo que se está hablando, desde el principio hasta el final de este ensayo, y todas las iluminaciones profanas sólo adquieren su sentido en relación con este último y decisivo punto de fuga.[144]

Un análisis del lugar que ocupa el surrealismo en *Passagenwerk,* necesitaría otro artículo. Me limitaré aquí a llamar la atención sobre un aspecto directamente unido a esta conclusión del artículo de *Literarische Welt*. A menudo se señala la diferencia —incluso la contradicción—entre la práctica surrealista y la reflejada en el *Libro de los pasajes* como la oposición entre el *sueño* y el *despertar*. En efecto, desde los primeros borradores del proyecto se encuentra la siguiente afirmación: "Delimitación de la tendencia de este trabajo contra Aragon, mientras que Aragon persevera en el reino de los sueños, aquí se trata de encontrar la constelación del despertar" (*Erwachen*). Mientras que en Aragon persiste un elemento impresionista: la "mitología" —siendo este impresionismo el responsable de numerosos filosofismos informes (*gestaltlosen*) del

[144] Jacques Leenhardt señala unas apreciaciones muy interesantes sobre la relación entre despertar y sueño en Benjamin, pero creo que se equivoca al ver en la figura del despertador del ensayo sobre el surrealismo "la imagen de una cierta concepción del pensamiento racionalista" (165). A Benjamin nunca se le hubiera ocurrido definir al surrealismo como una forma de pensamiento "racionalista"—concepto ausente en el artículo al igual que su contrario, "irracionalismo"—. Lo que caracteriza la práctica de los surrealistas y del mismo Benjamin en este ensayo es precisamente que éste no puede reducirse a la dicotomía "clásica" y establecida entre "racionalidad" e "irracionalidad".

libro— aquí se trata de una disolución de la "mitología" en el espacio de la historia. Quedando claro que esto no puede darse más que por “el despertar (*Erweckung*) de un conocimiento que todavía no sea consciente del pasado." (Benjamin 1980: 571-572)

Considerando que este texto fue redactado más o menos en la misma época que el artículo de 1929, ¿cómo hacerlo compatible con la imagen del *despertar permanente* como quintaesencia del surrealismo? A no ser que consideremos —lo que me parece la hipótesis más probable— esta delimitación referida exclusivamente a Aragon —y quizás a la "etapa heroica" del movimiento— y no al surrealismo tal y como este se desarrolló durante los años 1927-28. Sobre todo teniendo en cuenta que ni la "mitología", ni el "impresionismo" ni los "filosofismos informes" forman parte de las —numerosas— críticas que Benjamin dirige a Breton y a sus amigos en el ensayo de la *Literarische Welt*.

Además, no podría reducirse la posición del *Livre des Passages* a una oposición estereotipada entre el sueño y el despertar. ¿No era la aspiración de Benjamin —al igual que la de Baudelaire y la de André Breton— la creación de un mundo nuevo en el que la acción fuera finalmente la hermana del sueño?

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligentz", en *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, vol. II, 1, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Correspondance*. Traducción de Guy Petitdemange. Paris: Aubir-Montaigne, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Passagenwerk*, Frankfurt, Suhrkamp, vol V. I, 1980.

BENJAMIN, Walter. "Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne", en *Mythe et Violence*. Paris: Maurice Nadeau, 1970.

BLOCH, F. *Héritage de ce temps*. Paris: Payot, trad. Jean Lacoste, 1978.

COHEN, Margaret. *Profane Illumination, Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993.

IZARD, Michel. "Walter Benjamin et le surréalisme", en *Docsur*, 12, junio 1990.

LEENHARDT, Jacques. "Le passage comme forme d'expérience: Benjamin face à Aragon", en *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, H. Wisman (ed.), 1986.
NAVILLE, Pierre. *La Révolution et les intellectuels*, Paris: Gallimard, 1965.
ROCHLITZ, Rainer. *Le Désenchantement de l'art*. Paris: Gallimard, 1992.
SAYRE, Robert y Löwy, Michael. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1992.
SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin, histoire d'une amitié*. Paris: Calmann-Lévy, 1981.
WOLIN, Richard. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press, 1982.

Walter Benjamin

(Para llegar a él antes de que lo haga la derecha)

AURELIANO ORTEGA ESQUIVEL

> *El sujeto del conocimiento histórico es la misma clase oprimida que combate. En Marx aparece como la última clase esclava, como la clase vengadora, que lleva a su fin la obra de liberación en nombre de las generaciones de vencidos.*
>
> *WALTER BENJAMIN*

En los últimos años la obra filosófica de Walter Benjamin ha adquirido un interés inusitado al interior de los círculos intelectuales y académicos de todo el mundo.[145] Sin embargo, más allá de un regateado reconocimiento al incalculable valor de sus intervenciones en el campo el marxismo crítico (Cfr. Eagleton: 17) la recuperación de Benjamin se dirige hacia sus aportaciones al campo de la estética o la crítica literaria, aunque principalmente se alude a Benjamin para presuntamente fundamentar lo que algunos autores no han dudado en llamar una «filosofía mesiánica de la historia» (Löwy: 20), en la que lo característico sería la concurrencia de dos horizontes de aprehensión y expresión cognoscitivas cuya muy distinta y aun contradictoria naturaleza teórica en principio haría impensable un intento de articulación coherente: el marxismo y la teología judeo-hebraica. Presente en mayor o menor grado en las obras más representativas del pensamiento benjaminiano, dicho "encuentro" teórico habría alcanzado su máxima expresión y rendimiento en el que, hasta hoy, se considera su último trabajo del pensador berlinés; un oscuro, abigarrado y denso

[145] Ver Stephen Bronner, *Raclaiming the fragments: On the Messianic Materialism of Walter Benjamín*, s/f, manuscrito.

agregado de tesis sobre la historia, la lucha de clases, el materialismo histórico y la revolución que comúnmente se conoce con el nombre de *Tesis de filosofía de la historia*, aunque de acuerdo con su edición original, a cargo de Horkheimer y Adorno, el texto se titula *Ubre den Begriff der Geschichte*, es decir, *Sobre el concepto de historia*.[146]

Siendo imposible en este breve espacio abordar adecuadamente todos los aspectos filosóficos relevantes de la novedosa y peculiar idea de la historia que proponen las Tesis, aquí únicamente trataremos de dar respuesta a dos interrogantes: la primera pregunta en lo particular por el carácter, la función y el rendimiento teórico que el elemento místico-mesiánico conserva al interior de la concepción benjaminiana de la historia, en el marco de un pensamiento que se asume como crítico y revolucionario; la segunda pregunta por qué, precisamente ahora, se recupera a Benjamín, y por qué clase de motivos filosóficos, políticos e ideológicos dicha recuperación apunta justamente hacia su "lado místico". De ahí el título de este trabajo; porque, como señala Terry Eagleton: "Todo señala a que Benjamin se encuentra en peligro inminente de que se apropie de él un *establishment* crítico que considera su marxismo como un pecadillo circunstancial o una excentricidad tolerable" (17).

I

Walter Benjamin es actualmente reconocido como uno de los más grandes pensadores del siglo XX. Sin embargo, la oscuridad y complejidad de sus escritos, por completo

[146] Walter Benjamín, 1978 (1940), "Tesis de filosofía de la historia" en *Para una crítica de la violencia*, traducción Marco A. Sandoval, Premia, pp. 109-142. Existen otras tres ediciones en español: *Sobre el concepto de historia*, traducción de Bolívar Echeverría, 2003, ERA; "Tesis de filosofía de la historia" en Walter Benkjamin, *Discursos interrumpidos I*, 1973, traducción de Jesús Aguirre, Taurus; y "Tesis de filosofía de la historia" en: Walter Benjamín, *Ensayos escogidos*, 1967, traducción de H. A. Murena, Sur.

ajenos a los modales académicamente consagrados, ha motivado lecturas divergentes y aun contradictorias. Michel Löwy reconoce por lo menos tres escuelas de interpretación, agregando que en cierto sentido las tres aciertan y fallan a la vez: a) la escuela materialista, que reconocería a Benjamin como un marxista, ciertamente exótico, que esconde su ortodoxia materialista en metáforas y recursos exclusivamente retóricos tomados de la tradición judía (Brecht); b) la escuela teológica, que encuentra en Benjamin un teólogo, un pensador mesiánico que usa abusivamente la terminología marxista a favor de la idea mística de la "redención" (Scholem); y c) la escuela de la contradicción, que concibe al pensamiento benjaminiano como efecto de la tensión que produce el intento, tendencialmente fracasado, de conciliar mística judía y marxismo, materialismo y mesianismo (Habermas) (Löwy: 41).[147]

Quizá pensando que el acierto de aquellas escuelas consiste en el reconocimiento de la presencia simultanea y explícita en la obra de Benjamin de materialismo y mesianismo, pero que su fallo no se debe a la unilateralidad de la interpretación sino a la complejidad de lo interpretado, Theodor W. Adorno caracteriza a Benjamin a partir de la crítica de aquella "tensión", la que no derivaría de aquel intento de cohabitación discursiva sino, particularmente, del índice de enrarecimiento y descolocación conceptual que producen la intención y el esfuerzo benjaminiano por penetrar «la máscara de las ideologías de lo concreto» (116) (el marxismo vulgar y deformado de la Segunda Internacional y de la Academia de Ciencias de la URSS) y de rechazar, al mismo tiempo, el concepto existencial-

[147] Las observaciones de Brecht sobre las Tesis provienen de Bertold Brecht, *Diario de trabajo* (1938-1942) 1977-1979, Nueva Visión; Gershom Scholem ha escrito una biografía de Benjamín; *Walter Bémjamin, historia de una amistad* y varios trabajos exegéticos, sobre el mesianismo de Benjamin ver el apartado "Walter Benjamín", en *Gershom Scholem «...todo es cábala»,* 2001, Trotta; Habermas, por su parte, externa sus juicios sobre Benjamin en el "Excurso sobre las Tesis de Filosofía de la Historia de Benjamín" en Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, 1989, Taurus.

ontológico de la historia de factura heideggeriana, que Adorno denuncia como «mero producto de destilación de una dialéctica histórica evaporada» (116) y que el mismo Benjamin se había propuesto «demoler» (citado por Löwy: 15). Para decirlo de otra forma: Benjamin, que desde muy joven y con inequívoco talante mesiánico había emplazado como cifra de su quehacer intelectual la promesa de felicidad y la búsqueda de la redención, encuentra que los dos caminos que le ofrece el pensamiento más avanzado de su tiempo, el materialismo histórico *a la soviet* y la ontología fundamental, no cuentan con instrumentos teórico-conceptuales ni adecuados ni suficientes para penetrar la "cáscara cósica" que oculta la verdadera condición del presente, esa densa capa de actuaciones, signos y mensajes ideológicos que oscurecen y deforman el verdadero sentido de los hechos. Ajeno, pero no indiferente a la vía heideggeriana de la historicidad evanescente y a la jerga de la autenticidad desencantada, su mirada y quehacer se dirigen hacia el materialismo histórico, en el que reconoce la capacidad, aún no desplegada, de ceñir crítica y subversivamente el objeto, es decir, la realidad histórico social, a partir de la percepción crítico-negativa de su organización interna, su desgarramiento y sus contradicciones.

En ese sentido Benjamin es marxista, si por marxismo entendemos lo que casi contemporáneamente ha dicho Karl Korsch de éste: el marxismo es un discurso crítico, específico y revolucionario (cfr. Korsch: 81-99). *Crítico* porque su condición de discurso *opositor* requiere un uso trasgresor o inadecuado de las categorías y conceptos que ponen en juego las ciencias académicamente "respetables" en el conocimiento de la realidad social, lo que no produce una versión ni positiva ni "realista" de la sociedad capitalista sino una mirada agudamente negativa que desenmascara y trae a concepto sus contradicciones, su absurdo, su falsedad y su injusticia. *Específico*, porque el marxismo no es una ciencia como las demás ni su

objeto es efecto de un corte epistemológico que privilegia la parte sobre el todo; su objetivo es la vida social en su configuración capitalista, pero entendiendo dicha configuración como efecto específico, en el presente, de una historia que inscribe su impronta en todos y cada uno de los fenómenos que la constituyen y a través de los cuales cobra realidad. *Revolucionario*, porque ese objetivo no es la sociedad capitalista en su positividad o actualidad, sino en su descomposición y decadencia; de manera que el marxismo se inscribe, como teoría y práctica crítico-negativa, en el proceso revolucionario que conduce a la sociedad capitalista, única y exclusivamente con el concurso activo, consciente y concreto de los hombres, hacia su destrucción.

Abordadas una por una, las ideas de Benjamin sobre la historia corresponden inobjetablemente a ese marxismo crítico y revolucionario que Korsch opone a las deformaciones de que ha sido objeto el pensamiento original de Marx por parte de la socialdemocracia y el marxismo soviético. Según Benjamin, el materialismo histórico debe ser, a riesgo de perder su condición y perfil revolucionarios, un discurso crítico-negativo, trasgresor, radical, y «comportarse según su organización interna con el objeto como si la convención no tuviera poder alguno sobre él» (113), como señala Adorno. En segundo término, debe romper con la visión progresiva y con la fábula del *continuum* de la historia-relato, propia de la concepción histórica de los vencedores y de las clases dominantes (porque en ella su dominio aparece como algo inevitable por ser resultado del "progreso" histórico), para abrir y dar espacio a lo específico, al "instante" en el que se revela al historiador materialista "el peligro" de que el enemigo vuelva a vencer. Debe, finalmente, aceptar que «el sujeto del conocimiento histórico es la misma clase oprimida que combate» (Benjamin: 129), es decir, que el sujeto del conocimiento y el sujeto social que llevan a cabo la transformación revolucionaria son uno mismo; o mejor, que conocimiento y

transformación social son efecto de un mismo movimiento teórico-práctico de liberación.

Porque para Benjamin la especificidad —y el secreto— del dominio capitalista se resumen en la condición enajenada del trabajo humano, en la instrumentalización de la naturaleza y en el conformismo o la complicidad de los intelectuales, es preciso subvertir radicalmente y hacer estallar los soportes filosóficos sobre los que descansa la justificación de ese dominio. Dichos soportes son, principalmente, la doctrina del progreso, la idea en la que dicho progreso se identifica acríticamente con el dominio técnico y la explotación de la naturaleza como efecto del "trabajo humano" y una noción de la historia, propia del historicismo, que la entiende únicamente como relato edificante de los procesos y momentos emblemáticos en los que se explicita y cobra realidad ese dominio —y en donde consecuentemente no aparecen, ni cuentan, los oprimidos—. Frente a ello, Benjamin emprende la construcción de un nuevo y original emplazamiento filosófico cuya fuerza radica en la plasticidad de un concepto *comprensivo* de historia que por una parte se deslinda radicalmente de la idea de progreso, del tiempo absoluto y del *continuum* de la historia-relato y que, por otra, adopta como posición de discurso la "visión de los vencidos", reivindica como estrategia cognoscitiva la intuición instantánea («Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado») (117) y propone una noción de temporalidad, el "tiempo-actual" o "tiempo-ahora", que en *articulación dialéctica* con el "tiempo mesiánico": 1) «resume en una grandiosa abreviación la historia entera de la humanidad» (140), 2) hace saltar el *continuum* de la historia reivindicando el presente como tiempo *único* y *estático* y 3) restituye al futuro sus cualidades esenciales: la indeterminación y la imprevisibilidad.

Con el objetivo de superar *filosóficamente* lo que de corrompido e inútil portan el marxismo vulgar, el historicismo y el positivismo en sus versiones contemporáneas, Benjamin introduce un dispositivo conceptual en el que incontestablemente cohabitan nociones propias del materialismo y expresiones que provienen directamente de la tradición teológica judía, específicamente las que se refieren al tiempo mesiánico que se articula con una idea del pasado «que contiene un índice temporal que lo remite a la salvación» (112)[148] y con una idea del presente asumido como tiempo-ahora cuya sustancialidad, no transitoria y efímera, sino estática (ni más ni menos la del arrobamiento místico) revela la apertura e indecibilidad del futuro, porque en un futuro así concebido «están dispersas las astillas de un tiempo mesiánico» (141) y junto a ellas la esperanza de la redención, ya que en él «cada segundo es una pequeña puerta por la que puede entrar el Mesías» (142).

Hasta aquí, el examen crítico de las *Tesis* corrobora que el pensamiento revolucionario de Benjamin se estructura en torno a una concepción de la historia cuya radicalidad e inobjetable originalidad representan un enérgico y oportuno *aggiornamento* del materialismo histórico —sin que ello signifique rebasar, o cuestionar, los inconstantes y dilatados márgenes filosófico-conceptuales que algunos años antes Georg Lukács y Karl Korsh habían reconocido en el marxismo *crítico*—; sin embargo, el análisis igualmente constata la inserción y la presencia activa, al interior de un discurso inequívocamente crítico-negativo, de categorías y nociones provenientes de la tradición teológica judía: especialmente de aquellas formulaciones que por referirse expresamente al *tiempo mesiánico* y la *rememoración* (*zakhor*) como la forma y el sentido últimos del conocimiento histórico —o a la *redención* de los oprimidos del pasado como restitución y pago de una "promesa de felicidad" hasta

[148] Al respecto, ver, Franz Rosenzweig. *La estrella de la redención* (1921). Salamanca: Sígueme, 1997.

ahora incumplida— conservan una evidente connotación mesiánica (cfr. Scholem 2000). Lo que ya no parece tan seguro es que dicha inserción y esa presencia soporten adecuadamente la idea de que «Benjamin es marxista *y* teólogo» (Löwy: 41-42).

No se afirma, con ello, que dada la naturaleza crítico-negativa del marxismo y la índole mística y salvífica de la teología judeo-hebraica se excluya o se condene de antemano *todo* intento de articulación. Indudablemente, la perspectiva y el aliento mesiánicos no son en modo alguno ajenos ni al sentido constitutivo ni a las formas expresivas del pensamiento revolucionario. Siendo esencialmente una apuesta teórico-práctica *reivindicativa* (por la emancipación, por la justicia, por la felicidad...) el discurso de la revolución articula y enuncia, siempre e inevitablemente, una *promesa*.

En Benjamín, lo característico es que dicha promesa se enuncia explícitamente como *redención*; es decir, con un término tomado directamente del discurso teológico, específicamente mesiánico, cuyo sentido implica una recuperación del pasado que se enuncia asimismo con otro término teológico: *rememoración* (*zakhor*); y en donde ambos términos se disponen en un horizonte temporal que supera filosóficamente la noción absoluta, lineal y siempre progresiva del tiempo newtoniano (modelo fundamental del relato de los vencedores y sus presuntas "leyes históricas") para poner en su lugar la noción de un *tiempo-presente* o *tiempo-ahora* en el que el historiador debe «fijar la imagen del pasado tal como esta se presenta de improviso al sujeto histórico en un momento de peligro» (118), y en donde por cualquier "pequeña puerta" puede suscitarse la *interrupción revolucionaria* de un proceso histórico que, en sus términos actuales y desde la perspectiva de los vencedores, a la manera de una

tempestad arrastra a la humanidad hacia un futuro catastrófico, mientras a los pies del ángel de la historia «no dejan de acumularse escombros.»[149]

Benjamin está convencido de que el tiempo del progreso es el tiempo de la dominación burguesa, y que la ideología del progreso, en su formato positivista y marxista vulgar, es su discurso de legitimación. Es, por lo tanto, absolutamente necesario salir de ella: «La concepción de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la concepción del progreso de la historia misma como si recorriese un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de la idea de ese proceso debe constituir la base de la crítica de la idea del progreso como tal» (132). Y la noción mesiánica de tiempo —un tiempo-presente, un tiempo siempre *lleno* de acontecimientos, un tiempo que se compone efectivamente "de pasado" y "de presente" y simultáneamente *vacía* de todo contenido a un futuro que "no ha sido" (y que, por ello, sólo puede llenarse con representaciones ideológicas y religiosas)— es justamente lo que permite al *materialista* Benjamin superar críticamente el mesianismo de matriz teológica y el progresismo escatológico burgués.

¿Ideas teológicas para superar la teología? Indudablemente. Sin embargo, no podemos pasar por alto que la introducción de nociones mesiánicas en una concepción estructuralmente materialista de la historia se verifica en un contexto y bajo un tratamiento teórico de talante inobjetablemente *deconstructivo*, en donde aquellas nociones *pierden* su cualidad teológica (la que se agota en la circularidad abstracta de la culpa y el perdón, siempre a favor del arbitrio divino) para adquirir

[149] «Hay un cuadro de Klee que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, el ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a los pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero la tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.» (123-124).

connotaciones ético-políticas, y subrayar el hecho de que la redención/salvación no es otra cosa que la libertad humana, pero ganada ésta por medio de una acción revolucionaria que aun bajo la apariencia de una "detención mesiánica del acaecer" en realidad, y como efecto de su *materialismo*, se despoja de toda apelación a Dios y hace con ello inútil *la espera* contemplativa del Mesías.

II

Volviendo atrás, preguntábamos si era posible justificar la idea de un Benjamin teólogo, y la respuesta es negativa; las alusiones, pero aun los dispositivos conceptuales provenientes del pensamiento mesiánico que Benjamin invoca para romper críticamente con el discurso de los vencedores y con la complicidad de los intelectuales no lo hacen necesariamente un teólogo, sino un pensador incontestablemente original. Ni más ni menos porque la teología, no lo olvidemos, busca a Dios, dejando el problema de la salvación al arbitrio intelectual, emocional y práctico de los creyentes. Pero en Benjamin la salvación no es el reino de los cielos, es la felicidad terrena, es el trabajo liberado de su condición enajenante, es la naturaleza libre de explotación destructiva y violenta no por efecto de la Providencia (o del desarrollo gradual y progresivo de la técnica) sino de la acción revolucionaria, de la lucha de los oprimidos por su liberación.

La segunda pregunta, recordemos, se refería a los motivos que aquí y ahora animan el interés académico y publicitario por Benjamin como pensador mesiánico o ¡como teólogo! Dado el carácter negativo de la primera respuesta su "actualidad" obedece entonces a razones política e ideológicamente solidarias que hacen de Benjamin no un teórico de la libertad, sino un pilar del establishment (cfr. Bronner: 1).

Por un lado, la versión de un Benjamin portador de una novísima concepción de la historia cuya peculiaridad básica consistiría únicamente en su formato místico busca, fundamentalmente, la acreditación, o mejor dicho, la re-acreditación del mesianismo como discurso de emancipación, en el momento justo en que la última versión teológico-política del pensamiento místico judío, el sionismo, muestra en el Medio Oriente su vocación opresiva, su racismo y su complicidad abierta con los vencedores. Por otro lado, como crítico de la modernidad y de las ideologías del progreso, el Benjamin místico aparecería como aliado y continuador del pensamiento posmoderno, el que hace unos años anunciaba el "fin de la historia" y ahora encuentra en la crítica de Benjamin a la modernidad, en una interpretación aberrante del tiempo-ahora y en la tesis de la inmovilidad del presente, un relevo filosófico legitimador y respetable (con la condición de hacer caso omiso de todo cuanto se refiera en él a la acción revolucionaria). Por último, se recupera a Benjamin desde la filosofía académica cuando ya dada por muerta la "actualidad de la revolución" y ante la presunta ausencia de un "sujeto revolucionario" algunos marxistas experimentan la necesidad de curar o atemperar el utopismo comunista de Marx —porque lo emparenta con las ideologías del progreso—, con un mesianismo que también promete la salvación pero no se hace ilusiones, que voltea la mirada hacia el pasado porque son los oprimidos de ayer, y no los hombres del futuro, los que deben ser redimidos, y a quienes obligatoriamente debemos resarcir porque entre ellos y nosotros existe un compromiso, "una débil fuerza mesiánica" capaz de encender en el pasado, y sólo en el pasado, la chispa de la esperanza.

Pero más allá de su fuerza expresiva, esta formulación no se justifica plenamente al interior del corpus general del marxismo crítico si no es sometida a un

tratamiento radicalmente deconstructivo, aunque el marxismo posmoderno, preso en su mala conciencia, sin más «pasa la carga de su legitimación a la mística judía» (Adorno: 120) por lo que ésta conserva de la dialéctica de la culpa y el perdón, como sofisticada experiencia de fuga intelectual y como prueba de su perplejidad y desencanto. Para ellos, y para todos aquellos que se han rendido al cómodo y mullido sopor de la academia y de la "crítica" esteticista y conformista Benjamin escribió:

> En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. Pues el Mesías no sólo viene como Redentor, sino también como vencedor del Anticristo. Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer (40).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. "Caracterización de Walter Benjamín" en *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1969.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción Bolívar Echeverría. México: Itaca/UACM, 2008.

BRONNER, Stephen. "Reclaiming the Fragments: On the Messianic Materialism of Walter Benjamin", s/f, (manuscrito)

ECHEVERRÍA, Bolivar. "Benjamín: mesianismo y utopía" en *Valor de uso y utopía*, México: Siglo XXI, 1998.

EGELTON, Terry. *Walter Benjamin. O hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra, 1998.

KORSCH, Karl. *Tres ensayos sobre marxismo*. México: Era, 1979.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamín. Aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE, 2003.

ROSENZWEIG, Franz. *La estrella de la redención*. Salamanca: Sígueme, 1997.

SCHOLEM, Geshom. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela, 2000.

SCHOLEM, Geshom. *"...todo es cabala" Diálogo con Jörg Drews seguido de "Diez tesis ahistóricas sobre la cábala"*. Madrid: Trotta, 2001.

Benjamin / Brecht. La historia interrumpida

GLORIA LUZ GODÍNEZ Y MARIANELA SANTOVEÑA

Personajes involucrados:

1. G., que ha leído a Bertolt Brecht

2. M., que ha leído a Walter Benjamin

Escena I

Estamos en un auditorio en un congreso de filosofía. Se va a dar lectura a uno de los trabajos preparados para la ocasión. Se le da la palabra a M.

M.

(Desde la mesa de ponentes, dando lectura en tono neutro a los papeles que lleva impresos) Buenos días. El trabajo al que vamos a dar lectura lleva por título *Benjamin diagonal Brecht. La historia interrumpida*, y comienza con un epígrafe del historiador inglés Eric Hobsbawn, que dice:

> *Las mayores crueldades de nuestro siglo han sido las crueldades impersonales de la decisión remota, del sistema y la rutina, especialmente cuando podían justificarse como deplorables necesidades operativas.*
>
> *ERIC HOBSBAWN*
>
> *"La era de los extremos",* Historia del siglo xx

(Pausa) Enmudecer. Y después, ¿cómo, con qué palabras y qué argucias destruir el gesto del silencio? La primera generación del siglo que nos vio nacer fue una generación que dejó atrás sus hogares para hundirse en las trincheras de un tiempo

que apenas comenzaba a devorar los 187 millones de vidas que se cobraría. Aquellos que regresaron de la Gran Guerra —de la guerra sin fin—, aquellos que tuvieron la suerte o que desafiaron al destino, volvieron para *no* contarlo. ¿Qué se podía decir desde la ceguera entusiasta de los progresos burgueses del XIX sobre la barbarie que inauguraba la vigésima centuria? ¿Cómo, con qué palabras hablar de lo que el mismo Hobsbawn llama la "guerra total"? Los millones de vidas que comenzaban a poblar nuestro siglo enmudecieron y "una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano" (Benjamin, 1991 [1936]: 112).

(Sigue en un tono serio) Resulta difícil determinar si la acelerada transformación económica de los países europeos durante el siglo XIX desembocó en la fiebre bélica de nuestros tiempos, o bien, si la guerra exigió, secreta y anticipadamente, la evolución precipitada del capital. El hecho es que, como dice Hobsbawn, "en términos generales, la guerra total era la empresa de mayor envergadura que había conocido el hombre hasta el momento, y debía ser organizada y gestionada con todo cuidado" (Hobsbawn: 53). La industria bélica hizo del continente europeo una gran fábrica. Y en medio de ese férreo complejo industrial, algunos hombres —algunos nombres que nos han llegado hasta hoy—apostaron por la palabra. Bloch, Adorno, Horkheimer, Lukács, *(y, leyendo más lento)* Walter Benjamin, Bertolt Brecht. Pero la fábrica europea producía algo más que palabras; producía armas, y producía también obreros y movimientos socialistas, y producía también y sobre todo líderes políticos que arengaban a las masas desde un balcón o una pantalla.

G.

(Desde el otro extremo de la mesa de ponentes, interrumpiendo inesperadamente, declama a la manera de un pregonero) "Señoras y caballeros, / muy respetable reunión: / tengo el gusto de anunciarles / que va a empezar la función" (Brecht, 1975 [1941]: 13).

M.

(Tratando de retomar la palabra) En *Arturo Ui*, de Bertolt Brecht–

G.

(Alza la voz, sigue pregonando) "Vamos a representarles / una historia de terror: / las hazañas de los gángsters / contadas al pormenor. / Del asunto escandaloso / de una turbia subvención, / les daremos al momento / cumplida revelación" (Brecht, 1975 [1941]: 13-14).

M.

(Se proyecta un cartel con texto, M. lo lee, tratando de mantener la seriedad del tono) La crisis del 29 golpea a Alemania. Los *junkers* prusianos regalan una finca al Presidente Hindenburg. Consiguen préstamos del Estado. El partido y la milicia de Adolf Hitler están al borde de la bancarrota. Hitler intenta ser recibido por Hindenburg.

G.

“Verán, mientras todo baja, / de Arturo Ui la ascensión. / Y verán cómo rebota / la falaz acusación” (Brecht, 1975 [1941]: 14).

M.

(Leyendo más rápido de un nuevo cartel proyectado) Más allá leemos: febrero de 1933, se incendia el edificio del Reichstag. Hitler acusa a sus enemigos de haberlo quemado y da la señal para la “Noche de los cuchillos largos”.

G.

“Verán la ciudad de Cícero / en manos de quién cayó: / en manos de los bandidos, / ¡la madre que los parió! / Verán, interpretados por muy grandes farsantes, / los héroes más ilustres del mundo de los gángsters” (Brecht, 1975 [1941]: 14).

M.

(Leyendo un último cartel, aceleradamente) El jefe de banda se transforma en jefe de Estado. Se rumora que Hitler recibe clases de declamación y movimiento de un actor de provincias llamado Basil. *(Pausa. Toma aire. Voltea hacia G., como resignada a dar lectura al texto original de Brecht,* La resistible ascensión de Arturo Ui*)* ¿Basil…?

G.

(Con gesto de haber ganado) No, no. Ui. (*M. acepta, y cede la palabra. G. toma el libro de Brecht y lee el parlamento de Arturo Ui*) “Presta atención a lo que voy a decirte. Algunos amigos me han dado a entender que mi pronunciación no es del todo buena, vamos, que más bien deja bastante que desear. Como será inevitable que, en

determinadas ocasiones, tenga que pronunciar algunas palabras en público —sobre todo si esto sigue marchando hacia la alta política—, he pensado que lo mejor sería que tome algunas lecciones. De declamación, sí, pero también de movimiento" (Brecht, 1975 [1941]: 87).

M

(Toma su propia edición de Brecht, lee el parlamento del actor Basil) "Muy bien" (Brecht, 1975 [1941]: 87).

G.

"Primero enséñeme el modo de caminar. ¿Cómo hacen ustedes? ¿Cómo andan en el teatro o la ópera?" (Brecht, 1975 [1941]: 87).

M.

(Irguiéndose conforme lee la frase) "Creo que ya entiendo. Usted está pensando en el gran estilo: *Julio César, Hamlet, Romeo y Julieta*, los dramas de Shakespeare […]" (Brecht, 1975 [1941]: 87).

G.

(Con tono de burla) "Ya veremos. Muévase un poco, a ver cómo se hace su Shakespeare" (Brecht, 1975 [1941]: 88).

M.

(Asumiendo el papel de Basil) "La cabeza hacia atrás. El pie, que toque el suelo primero con la punta." *(M. hace el gesto con la mano, G. lo hace con el pie, mantiene*

los brazos rígidos) "[…] Quizá los brazos no estén bien del todo. Demasiado rígidos…" *(M. hace el gesto de relajar los brazos, G. relaja los brazos)* "¡Ya está! Lo mejor es que los cruce delante de la bragueta. *(G. cruza los brazos delante de la bragueta)* ¡No está mal! ¡Sin esfuerzo, al tiempo que con reciedumbre!" (Brecht, 1975 [1941]: 89).

(Pausa. M. deja el libro de Brecht sobre la mesa y vuelve al tono académico) Y todo esto, ¿para qué? Para "andar entre la gente vulgar y honesta, tímida y sencilla", escribía Brecht en el parlamento del gángster Arturo Ui. La fábrica europea producía líderes políticos, gerentes que supervisaban el sistema y la rutina de un Estado policíaco; gerentes que administraban la producción de vida y muerte frente a un auditorio que —con admiración o con repugnancia— había enmudecido. El silencio justificaba las mayores crueldades como deplorables necesidades operativas.

Escena II

Seguimos en el auditorio, en el congreso de filosofía. El público y los demás ponentes están confundidos por el tono que ha adquirido la lectura. Algunos se muestran muy curiosos. Otros, indignados. Un par han salido del recinto.

G.

(Leyendo ahora con el tono serio de un ponente) Enmudecer forma parte de una serie de gestos que se propaga entre los hombres que viven bajo el terror y la miseria de las dictaduras del siglo XX. Otra serie de gestos es la del líder político ante las masas y los aparatos de reproducción. El dictador, como la estrella de cine, "aspira a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible" (Benjamin, 1973b

[1936]: 39). Por eso, en la pieza de Brecht, Arturo Ui quiere aprender a andar, tal como en su día lo hizo el dictador tomando lecciones de un actor de provincias.

M.

(Interrumpiendo) Y, ¿quién ha dicho que Arturo Ui sea el dictador?

G.

(Retoma la palabra, seria) La relación entre el mundo gangsteril y la administración pública de los nazis se vislumbra permanentemente a través de la trama de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, ya que se trata de una explícita comparación con la ascensión de Adolf Hitler al poder. Pero el argumento donde habitan los gángsters no es suficiente para que el teatro épico cumpla su función de descubrir y confrontar la realidad.

El teatro épico, del alemán *episch,* no se refiere a lo heroico, sino a una forma literaria que se usa para acentuar el contraste con el estilo dramático. ¿Es cuestión simple la del estilo? No, la diferencia no es en vano. La forma del teatro épico es narrativa, y toda verdadera narración "aporta de por sí, velada o abiertamente, su utilidad" (Benjamin, 1991 [1936]: 114). La narración interrumpe el enmudecimiento.

Por el contrario, el teatro aristotélico envolvía al público con sus acciones y le provocaba sentimientos que lo mantenían pasivo, mudo y sujeto a la trama como juguete del destino. En oposición al teatro aristotélico, el teatro épico narra, porque en esta fábrica, escribió Brecht, "el hombre no es ya juguete de poderes sobrenaturales" (Brecht, 1977 [1938]: 40).

La empatía en el teatro aristotélico no muestra su técnica, la técnica se esconde, se esconde bajo la mesa como el enano jorobado que le dicta la partida de

ajedrez al autómata. (cfr. Benjamin, 1973c [1940]: Tesis I) Pero el teatro tiene un poder más importante que el de la empatía y la catarsis: puede irrumpir en la escena política cuando demanda decisiones, no cuando provoca sentimientos.

Sin embargo, explicar la utilidad política de la dramaturgia no-aristotélica, escribía Brecht, "es un juego de niños, las dificultades comienzan en la esfera de la estética" (Brecht, 1977 [1938]: 40). Y en particular en la esfera de la técnica; la técnica manipula la producción de lo real, su virtud es la transformación, pero sólo la manipulación de la propia técnica dirige esa virtud a la resistencia política. Como el jorobadito, la técnica debe dejarse ver. Los gestos en el teatro épico hacen evidente que la naturalidad de lo real no es sino una construcción técnica, una manipulación cuyo objetivo es crear una ficción, incluso, una ficción de realidad. El montaje de la obra también debe ser visible, debe interrumpir la ilusión de lo montado. La transformación técnica es la base para la transformación política, en la medida en que maneja las situaciones reales para liquidarlas, no para defenderlas y transmitirlas como acontecimientos intocables o sobrenaturales.

Verfremdung-Effekt: la técnica del teatro épico, efecto de extrañamiento o distanciamiento. El actor de Brecht ensayaba trasladando los diálogos a la tercera persona y cambiando el texto del presente al pasado. Otros elementos técnicos como narrar, cantar y anunciar la acción, iluminar al cien, repetir, o bien, duplicar personajes o eventos, tenían la función de interrumpir. Proyectar encabezados de periódicos y series fotográficas servían también para recordarle a los espectadores que eso que sucede en la escena no ocurre en la realidad, o por el contrario, que en efecto sucede.

El público lee, primera interrupción.

M.

(Explicando) El público no es masa, el teatro épico tiene una función organizativa y docente.

G.

Segunda interrupción: el actor narra.

M.

Con la literalización del teatro, Brecht interrumpe la naturalidad de la ilusión.

G.

El teatro brechtiano presenta las situaciones a distancia, las situaciones más familiares se vuelven extrañas y nos asombramos de nosotros mismos. El asombro es también una interrupción. Interrumpiendo un orden cotidiano, el asombro ocurre porque llega un extraño. ¿El enano jorobado? *(M. se lleva la mano izquierda a la frente, en el gesto estereotípico de pensar)*

En el teatro épico las acciones no corren, son interrumpidas, las situaciones particulares se extrañan, se descubren con el gesto.

Con el gesto el tiempo se dilata, el actor y el público se ven forzados a pensar y decidir. *(G. se lleva la mano izquierda a la frente, en el gesto estereotípico de pensar)*

El actor espacía la gesticulación con el mismo cuidado con el que espacía las palabras, de esa forma, el gesto puede repetirse durante la escena interrumpiendo. *(Abandonan el gesto al mismo tiempo)* Como cuando alguien deja su cigarro por un momento para demostrar con pantomima la escena que está narrando.

M.

(Imitando la voz, el ritmo y el tono de G.) Como cuando alguien deja su cigarro por un momento para demostrar con pantomima la escena que está narrando. *(Retoma su voz normal)* Dijo ella. O sea que el gesto puede ser citado y, como la cita, irrumpe en el contexto, refiere a una historia libre de explicaciones. La cita, arrancada de su origen, autentificada por la lejanía, replegada sobre sí misma, como queriendo conservar la obra entera, salta al texto y, en su representación, descubre algo que nunca se había dicho.

G.

Y cito a Benjamin: "Todo examen de una forma épica determinada tiene que ver con la relación que esa forma guarda con la historiografía. En efecto, hay que proseguir y preguntarse si la historiografía no representa acaso, el punto de indiferencia creativa entre todas las formas épicas. En tal caso, la historia escrita sería a las formas épicas lo que la luz blanca es a los colores del espectro" (Benjamin, 1991 [1936]: 122).

Escena III

Seguimos en el auditorio, en el congreso de filosofía. El público y los demás ponentes han aceptado la extrañeza de la lectura.

M.

(Dirigiéndose a G.) ¿Quién se atreve a decir que en la forma de andar de Arturo Ui se esconde el terror de una época? *(G. mantiene la mirada; M. vuelve al texto y se convence)* O mejor… ¿quién advertiría que los gestos del gángster *muestran* todos los

crueles sobresaltos inflingidos a Europa por el fascismo? Cuando el "estado de emergencia" es la regla, ¿quién habla de eso, de un "estado de emergencia"?

G.

(G. se lleva la mano a la barbilla) Walter Benjamin.

M.

Benjamin fue un filósofo que trabajó en la fábrica europea del siglo XX; que trabajó en ella, pero que nunca estuvo al servicio de su sistema productivo. Él sabía muy bien que el teatro épico brechtiano no pretendía representar acciones, sino descubrir situaciones. De eso trataba el *Verfremdung-Effekt*: Y por eso Benjamin consideraba el teatro épico como gestual por definición. El gesto *(M. se lleva la mano a la barbilla)* interrumpe la acción, *(ambas abandonan el gesto al mismo tiempo)* como la cita–

G.

(Interrumpiendo) "Y cito a Benjamin…"

M.

—interrumpe su contexto. Pero el contexto de la obra brechtiana nunca fue la obra misma. El contexto está siempre fuera de escena y lo que se interrumpe es el curso de las acciones, sí, de las acciones *en el mundo*; lo que se interrumpe es el momento presente de la historia. Al delatar los gestos del dictador, Brecht no produce al dictador; produce el verdadero estado de emergencia, lo que Benjamin llamaba una *chance* de resistencia.

En su novena tesis sobre filosofía de la historia, Benjamin habla de un ángel. Este ángel contempla ante sí, con azoro, el cúmulo de escombros del pasado. Ahí, en esos escombros, está escrita la historia de los avasallados, de aquellos a quienes el sistema de excepción (o de emergencia) arrebató, con los más poderosos medios de destrucción, su lugar en el recuerdo. En esos escombros se esconden, también, la secreta debilidad y la ceguera de los que triunfaron en el recuento de la historia. Los escombros son una pila de gestos. Perdidos, arruinados, aparentemente inertes, esos gestos aguardan la hora de su aparición en la escena del gran teatro del mundo. Están esperando el momento de la interrupción, el momento de romper la línea continua de ese tiempo en que se explica la historia oficial, el momento de romper la banda continua de la producción de los instrumentos de poder.

Pero, ¿quién escribe la entrada a escena de un gesto? El ángel de la historia de Benjamin sólo contempla la ruina, le regala su tristeza y su mirada. Es alguien más el encargado de darle cobijo y palabra al cúmulo de escombros. Según Benjamin, el cronista, el narrador de la historia, es quien debe inscribir todo lo que acontece, pequeño o grande, frágil o monumental, en el curso inescrutable del mundo. La crónica es, entonces, el punto a partir del cual se estructuran todas las posibles formas de la épica, pues ella es guardiana celosa de los materiales de la narración, de todas las fugacidades e insignificancias que pueden, en el momento preciso, interrumpir el curso de las acciones, producir el verdadero estado de emergencia.

Y es que el cronista, según dice Benjamin, "permanece dueño de sus fuerzas: hombre suficiente para hacer saltar el [falso] *continuum* de la historia" (Benjamin, 1973c [1940]: Tesis XVI). El cronista es dueño de sus propias fuerzas: los medios de producción de la historia son suyos, él no es un obrero que provee al sistema productivo, es un productor que *modifica* ese sistema. Si Brecht es un cronista

benjaminiano lo es porque en su teatro épico se cumple el *dictum* de Benjamin: "la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también" (Benjamin, 1991 [1936]: 118), es decir, que una obra literaria sólo modificará su contexto en la medida en que el autor sea capaz de modificar la técnica literaria. Para un historiador, la tradición es transmisión y conservación de cosas intocables. Un cronista, en cambio, debe poseer eso que Benjamin llamaba "carácter destructivo". Para él, la tradición debe ser transmisión de situaciones en tanto éstas se hacen manejables y susceptibles de ser liquidadas. Ésta es la virtud de la técnica teatral brechtiana: transformar los medios de producción del pensamiento. Cuando el autor es productor, "es el trabajo mismo el que toma la palabra" (Benjamin, 1990 [1934]: 122). Como cuando alguien deja los grandes textos y las grandes formas a un lado para demostrar con pura técnica aquello que está narrando.

G.

(Imitando la voz, el ritmo y el tono de M.) Como cuando alguien deja los grandes textos y las grandes formas a un lado para demostrar con pura técnica aquello que está narrando.

Escena IV

Seguimos en el auditorio, en el congreso de filosofía. Si se está leyendo una ponencia o una obra de teatro es ya una cuestión indecidible.

G.

(Leyendo con un tono académico exagerado) Presta atención a lo que voy a decirte. Algunos amigos me han dado a entender que mi pronunciación no es del todo buena,

vamos, que más bien deja bastante que desear. Como será inevitable que, en determinadas ocasiones, tenga que pronunciar algunas palabras en público —cuando se trate de congresos de filosofía, por ejemplo—, he pensado que lo mejor sería que tome algunas lecciones.

M.

Muy bien.

G.

Primero, enséñame el modo en que se estructura una ponencia. ¿Cómo hacen ustedes, los filósofos? ¿Cómo hablan en los congresos o en las conferencias?

M.

Creo que ya entiendo. Tú estás pensando en el gran estilo: la academia. Grandes autores, muchas referencias bibliográficas, seriedad, argumento.

G.

Ya veremos, habla un poco, a ver cómo hace tu argumento.

M.

Primero te presentas: *(Lee tal como lo ha hecho al inicio de la Escena I)* Buenos días. El trabajo al que vamos a dar lectura lleva por título *Benjamin diagonal Brecht. La historia interrumpida*.

Después, seleccionas una cita que te sirva como epígrafe

G.

Por ejemplo, la del historiador inglés Eric Hobsbawn, que dice: “Las mayores crueldades de nuestro siglo han sido las crueldades impersonales de la decisión remota, del sistema y la rutina, especialmente cuando podían justificarse como deplorables necesidades operativas” (Hobsbawn: 58). ¿No?

M.

Muy bien, pero es importante que des la referencia: Hobsbawn, y abajo, entre comillas, capítulo, y en cursivas, título.

Después, una frase, el comienzo, el anzuelo.

G.

¿Qué te parece ésta?: “Enmudecer. Y después, ¿cómo, con qué palabras y qué argucias destruir el gesto del silencio?”

M.

Cuidado. Tú estás hablando de gestos y eso es teatro. La filosofía no funciona con gesto, funciona con argumento. ¿Quieres hablar de los literatos? ¿Quieres hablar en diálogo? Ahí están los *Diálogos* de Platón. Y recuerda que Platón tenía en poca estima a los poetas. En su idea del Estado, la poesía nada tiene que hacer en la política.

G.

No, los poetas no tienen nada que hacer en un Estado perfecto, pero éste es un estado de emergencia.

M.

(Leyendo la frase tal como lo ha hecho antes) Cuando el "estado de emergencia" es la regla, ¿quién habla de eso, de un "estado de emergencia"?

G.

El poeta.

M.

Tal vez en estos tiempos, también el intelectual. Benjamin pensaba que el intelectual es, por de pronto y sobre todo, un traidor. La traición del escritor, decía, consiste "en un comportamiento que de proveedor de un aparato de producción le convierte en un ingeniero que ve su tarea en acomodar dicho aparato a las finalidades de [la resistencia]" (Benjamin 1990 [1934]: 134). Bertolt Brecht, Walter Benjamin podrían haber traicionado al teatro y a la filosofía para que la filosofía y el teatro no sucumbieran frente a la fábrica bélica europea. Tal vez su amistad se gestó, más allá de las casualidades del tiempo y el espacio, más allá de las teorías, a partir de eso que Benjamin mismo llamaba "carácter destructivo". Pues el carácter destructivo "tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas" (Benjamin, 1973a [1940]: 161). Ni historia oficial, ni mirada angelical. Para Brecht, para Benjamin, no se trataba de recomponer escombros ni de fabricar Estados. La palabra no les servía para difundir optimismo, sino para resistir un curso de las cosas que *nunca* debió considerarse como natural. Interrumpir ese curso —y nada más— fue su forma de resistencia. Benjamin decía:

"El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena" (Benjamin, 1973a [1940]: 161).

G.

Del *Diario de Trabajo* de Brecht, agosto del 41: "Walter Benjamin se ha envenenado en una pequeña localidad fronteriza española. La gendarmería había detenido al pequeño grupo del cual él formaba parte. Por la mañana, cuando sus compañeros quisieron comunicarle la noticia de que podían proseguir el viaje, lo encontraron muerto" (Brecht, 1977 [1941]: 296).

Pero el suicidio de Benjamin no fue parte del curso natural de la historia. El ángel lo ha mirado y, tal vez, aquí, ahora, salta desde los escombros para interrumpir. En la fábrica moderna las puertas son los lugares estratégicos, ningún extraño debe irrumpir. La fábrica tiene cuatro paredes. Brecht derribó la cuarta. Benjamin sólo dejó una puerta en pie: esa puerta está abierta para el gesto más extraño. Ése es el gesto que, llevando la enseñanza épica al extremo, eligió Benjamin. Él vio en la teología a ese extraño pequeño y feo escondido en una caja de ilusión que, con su sistema de espejos, nos deja ver las puertas por donde, en algún momento, se puede colar esa perturbadora figura del Mesías en la filosofía. Él miró bien la caja del mago y advirtió que el materialismo histórico siempre ganaría cualquier partida si tomaba a su servicio la teología, si la dejaba ver, si le dejaba la puerta abierta.

M.

Pero sólo se puede abrir una puerta si existe la puerta, y sólo existe cuando esa puerta se levanta sobre el escenario transparente que quiso Brecht. La técnica hace cajas y

espejos y puertas. La técnica es ese extraño que interrumpe la ilusión, que interrumpe el orden.

G.

(Imitando la voz, el ritmo y el tono de M.) Pero sólo se puede abrir una puerta si existe la puerta. La técnica hace cajas y espejos y puertas. *(Retoma su voz normal)* Como el escenario transparente de Brecht donde el actor toma clases de actuación, donde el telón que cubre la tramoya se levanta para dejar que el público mire con asombro la técnica, ese extraño que interrumpe la ilusión y el orden. *(Como para sí)* ¿El enano jorobado?

Después del suicidio de su amigo, Brecht leyó las *Tesis sobre filosofía de la historia*, "una obrita clara y esclarecedora" la calificó, pero agregó entre paréntesis el abismo insalvable que interrumpió su amistad. No me refiero a la muerte, sino a la teología, a "todas las metáforas y todos los judaísmos", escribió Brecht.

M.

De las *Tesis sobre filosofía de la historia* de Benjamin: "El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente *al* historiador que está penetrado de lo siguiente: *tampoco los muertos* estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer" (Benjamin, 1973c [1940], Tesis VI).

G.

Del *Diario de Trabajo* de Brecht: "enmudecer, mirar en torno, sobresaltarse, etcétera, constituye el repertorio de gestos que nace bajo la dictadura" (Brecht, 1977 [1938]: [15.08.1938]).

M.

Enmudecer. *(Silencio)* Y después, ¿cómo, con qué palabras y qué argucias destruir el gesto del silencio?

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. [1931] "El carácter destructivo", en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973a.

BENJAMIN, Walter. [1936] "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973b.

BENJAMIN, Walter. [1940] "Tesis de Filosofía de la Historia", en *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973c.

BENJAMIN, Walter. [1934] "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1990.

BENJAMIN, Walter. [1936], "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo 9*, Madrid: Alianza Editorial, 1967.

BRECHT, Bertolt. [1941] *La resistible ascensión de Arturo Ui*. Versión de Camilo José Cela. Madrid: La Vela Latina, Ediciones Jucar, 1975.

BRECHT, Bertolt. *Diario de trabajo*, *1 (1938/1941)*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.

HOBSBAWN, Eric. *Historia del siglo xx*. Buenos Aires: Crítica, 1998.

Un tablero de ajedrez bajo el manzano

Walter Benjamin y Bertolt Brecht

NATALIA GONZÁLEZ ORTIZ

Cansar al otro era tu táctica preferida
en la mesa de ajedrez a la sombra del manzano
el enemigo que te echó de tus libros
no se deja cansar como nosotros.
BERTOLT BRECHT, A Walter Benjamin que se quitó la vida huyendo de Hitler, 1941.[150]



Bertolt Brecht y Walter Benjamin, de izquierda a derecha, bajo la sombra de los manzanos. Skovsbostrand, Sommer, 1934. Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv, BBA FA 7/26.

Jugar al ajedrez bajo el manzano en un pequeño poblado danés, sentir, escuchar, gustar la naturaleza mientras el cerebro idea estrategias guerreras para derrotar al enemigo parece muy apropiado para una época forjadora del avance técnico en el campo de batalla. Podemos imaginarnos las largas horas dedicadas a intuir la jugada

[150] Para mayor detalle sobre los poemas que Brecht escribió a Benjamin, cfr. Wizisla: 281.

del enemigo, los movimientos seguros en el tablero, los dudosos, la arrogancia del jaque mate, la sonrisa del triunfante. Hay una fotografía de Brecht y Benjamin bajo un manzano. Juegan ajedrez; Brecht fuma mientras observa con atención el tablero, Benjamin, en cambio, parece distraído, ausente incluso.

La historia de esta amistad, de esta constelación,[151] está plagada de nombres, lugares, encuentros, anécdotas, escritura y pensamiento. Y está, también, llena de juegos. Benjamin y Brecht jugaban, además de ajedrez, diversos juegos de cartas en los que ya no sólo eran uno contra el otro sino que podían incluir a la multitud de la "colonia brechtiana" asentada en Svendborg que, a decir de las cartas que se conservan, siempre quisieron jugar Monopolio, aunque no pudieron hacerlo nunca.[152]

Puede resultarnos atractivo pensar que Benjamin y Brecht eran de esos pocos hombres capaces de exteriorizar al niño que "todos llevamos dentro", pero lo cierto es que, más allá del juego como lugar de encuentro infantil, el de Benjamin y Brecht fue un acercamiento que, aunque en realidad muy productivo, no se dejó ver sino hasta mucho después.

Brecht

Bertolt Brecht es, demasiado a menudo, considerado un hombre serio, pragmático e intransigente. No es nuestra posición desentrañar aquí su "verdadero" carácter; sin embargo, habrá que resaltar un par de cosas en contra de dicha concepción. Lo primero que hay que apuntar es la tendencia brechtiana por lo comunitario. Como escritor dramático, Brecht apreciaba el trabajo emanado de las crews o tribus

[151] Como la ha llamado Erdmut Wizisla, en el artículo que aparece publicado en este volumen.
[152] La historia de este juego de mesa puede recuperarse hasta el principio del siglo XX. El primer diseño conocido fue hecho por la estadounidense Elizabeth Maggie en 1903 y, a partir de entonces, se crearon una serie de variantes hasta 1930. En 1934 la compañía de juguetes Parker Brothers comercializó la versión del juego que, con algunas modificaciones, permanece hasta nuestros días. Cfr. http://www.worldofmonopoly.com/history/index.php.

teatrales, pero no sólo en cuanto a la parte del montaje escénico, sino al de la misma escritura de la obra dramática en sí: la palabra *comunista*, aplicada a Brecht, toma un matiz que hoy en día, luego de los errores que el estalinismo nos dejó, es difícil recuperar. Pero habría que decirlo. La obra de Brecht es comunista en tanto producto de diversos pensamientos que se encuentran en discusión permanente, como la revolución. Revolución-pensamiento-escritura. Esta triada podría muy bien definir lo que significó para estos dos personajes su encuentro.

> Is it true that you have write [sic.] a number of *very revolutionary* poems, plays and other writings?
> –Of course, I have write [sic.] a number of poems, songs and plays in the fight against Hitler and of course they can be considered, therefore, as revolutionary because their cause was for [sic.] overthrow of that government.[153]

El pensamiento revolucionario en Brecht (los poemas, las canciones, las obras y los otros escritos) responde a un proyecto artístico cuyo fin era, entonces, derrocar al nazismo.[154] Se trataba de algo largamente discutido entre Benjamin y Brecht: el pensamiento como *intervención*. Erdmut Wizisla lo resume de la siguiente manera:

> Los interlocutores [del debate entre Benjamin y Brecht, pero también con Bloch en torno a la creación de la revista *Krise und Kritik*] deliberaron sobre si el pensamiento filosófico o científico y el trabajo artístico debían ser, en palabras de Brecht, "realizables en una sociedad". La situación histórica no parecía dejar espacio para la actividad artística e intelectual *sin consecuencias*.

[153] Transcripción del interrogatorio a Brecht por la House of Un-American Activities Committee, en septiembre de 1947. El audio está disponible como parte del documental de Warren Leming, *The Brecht Document* (1986/1987): http://www.youtube.com/watch?v=6MOKonNVX30&feature=related.

[154] Punto en común que guarda en relación, por lo menos, con una de las obras más reconocidas y estudiadas de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Recordemos que en ella Benjamin establece que una de las finalidades del libro es crear una teoría del arte inutilizable por el fascismo. Esta misma obra es, además, la causante de una de las más largas polémicas entre Benjamin y Adorno, lo que nos importa debido a que habría que recordar que luego de la muerte de Benjamin fueron precisamente Adorno y Scholem los primeros en desestimar la obra que Benjamin escribió a partir de su trabajo con Brecht (cfr. Wizisla). Hay un extenso número de cartas en la correspondencia de Adorno que así lo sustentan. Adorno nunca estuvo de acuerdo con las tesis centrales del libro y, aunque no se mencione, lo cierto es que detrás de su desacuerdo no parecería extraño encontrar su antipatía por Brecht. Cfr. Expósito.

> El pensamiento no debía desarrollarse aislado de la acción (Wizisla: 146, énfasis mío).

La intervención del pensamiento en la sociedad era un fin anhelado por aquellos interesados en incidir en la cuestión social, así como por quienes encontraban en los métodos de propaganda del III Reich una argucia que, de hecho, incidía en el imaginario de la sociedad alemana. El pensamiento que interviene (entendido no como propaganda sino como "pensamiento"), es aquél capaz de combatir el efecto de lo difundido con estridentes gritos de odio hacia el gobierno nazi. Las canciones de cabaret y taberna de Brecht eran una provocación constante para la ideología fascista, así como uno de los principales detonadores de la persecución de la que sería objeto, incluso muchos años después de exiliarse en Estados Unidos, como demuestran las grabaciones de la cacería de brujas (comunistas) de McCarthy, citadas previamente.

Benjamin escribió sobre Brecht. Scholem y Adorno, a la muerte de Benjamin, decidieron no publicar los estudios benjaminianos de la obra brechtiana. Había que volver al muerto, a Benjamin, un heredero respetable. Brecht compartió con Benjamin un temperamento receptivo a la naturaleza fragmentada de la literatura y el arte modernos y, también, una profunda duda en torno de la función que el elemento del "juego" desempeña en la obra de arte.

El teatro épico trajo consigo el desarrollo de una técnica actoral única en su momento. Brecht prefería que los actores y actrices desempeñaran sus papeles de la manera (corporal) más relajada posible. El intérprete tenía la obligación de ocultar al público cualquier evento por-venir, su gesto debía así apegarse a una cierta espontaneidad que aspiraba a recrear lo vivo, es decir, la experiencia de estar vivo. Esto indica que la importancia de la recreación gestual de lo vivo radica, me parece, en la posibilidad que el arte tiene para abrir la experiencia a la interpretación. La vida

cotidiana no se "vive" sabiendo lo que ocurrirá —más allá del mero ámbito de la proyección/predicción— en cada momento que sigue al presente y, por lo tanto, la reacción humana ante los fenómenos no es, de ninguna manera, adelantada a ellos.[155] La interpretación actoral, para Brecht, debía liberarse del conocimiento previo del texto dramático para evitar, de esta manera, la orientación del público en una dirección determinada. El actor construía el texto dramático de manera gestual.

El gesto del teatro épico es así una herramienta de apertura de la interpretación que, de alguna manera, debe sorprender lo mismo a quien se encuentra interpretando un papel, a quien lo "vive" (el actor), que a quien lo *especta* y, en última instancia, "el dramaturgo tiene que meter en la acción [el gesto] todo lo que hay que decir […] Esto se corresponde con una postura del espectador en la que él no piensa sobre la cosa, sino a partir de la cosa" (Wizisla: 179). Así, el gesto se convierte en dispositivo que fragmenta la cosa, es decir, la experiencia.

Benjamin

La relación entre Brecht y Benjamin se estableció, desde un principio, como una relación entre iguales,[156] a diferencia de lo que sucedía con Adorno o Scholem, con quienes la mecánica del juego de poder estuvo siempre cargada de un solo lado.[157] La fotografía del inicio es una buena representación de dicha igualdad: contendientes en

---

[155] Benjamin lo llamaba *Realismo*, y no le gustaba como método interpretativo (cfr. Wizisla: especialmente 179 y 201).

[156] Aunque en general la relación puede ser percibida y descrita como asimétrica, lo cierto es que –siguiendo el libro de Wizisla– la intención de ambos personajes parece haberse centrado en compartir el trabajo (en el sentido comunista que apunté arriba). Ahora bien, no está de más recordar aquí que las relaciones de igualdad son prácticamente ideales (en el sentido de "meta" que guarda el ideal) por lo que mi afirmación se coloca entonces en esta línea de pensamiento y no en la que pretende establecer como "verdad" única lo afirmado. También habría que decir, en este sentido, que lo que se sabe de las relaciones que Benjamin mantuvo con Scholem y con Adorno debe retomarse en un sentido comparativo: así, la relación con Brecht se establecería más cerca de la meta o ideal de igualdad que las que pudo haber sostenido con cualquiera de las otras dos personas mencionadas.

[157] El económico, en el caso del primero, mientras que con Scholem podemos interpretar que el poder se establecía a partir de la interlocución de Benjamin con éste, al menos en lo que respecta a la mística judía.

el tablero de ajedrez. El gesto de Benjamin, sin embargo, lo hace parecer más abstraído de la partida de lo que está Brecht:

> Como ha observado Günter Hartung, la obra de Brecht fue para Benjamin la manifestación inesperada de un gran arte moderno no aurático y además, en alemán, una impresión que hizo desvanecer incluso el intenso efecto de los textos surrealistas sobre Benjamin (Wizisla: 181).

La pérdida del aura a la que Benjamin alude en relación con el arte moderno, es uno de los principales motivos por los que éste se confronta con Adorno. En su *Correspondencia* (cfr. Adorno y Benjamin) se encuentran varias cartas dedicadas a la discusión del concepto de aura, su destrucción, así como al uso que Benjamin hace del materialismo histórico (como herramienta de trabajo, y no como método) en juego con la teología. La *construcción*[158] de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* pasa, necesariamente, por entre las influencias de estas dos figuras del pensamiento occidental.

Erdmut Wizisla tiene una crónica muy interesante sobre la manera en que la relación entre Benjamin y Brecht generó pensamiento conjunto. Lo interesante de la observación de Wizisla es que apunta en una dirección que, frecuentemente, se olvida en el caso de los estudios benjaminianos: para Benjamin, los conceptos en positivo solían tener una exposición negativa, como la fotografía.

"La técnica es economía, la organización es pobreza", cita Wizisla. "Nuevas consignas [que celebran] el debilitamiento de las experiencias más antiguas": "El que piensa no usa una luz de más, un pedazo de pan de más, una idea de más" (Wizisla: 226).[159] Y continúa: "Benjamin nombra de un tirón a Brecht y a renovadores de los

---

[158] El énfasis en la palabra se debe a la importancia que tendrá en las páginas siguientes.
[159] Léase también con atención la nota al pie nº 30 en el texto de Wizisla, en la que se consigna la proveniencia del texto de Benjamin.

medios artísticos como Paul Klee, Adolf Loos, Paul Scheerbart. Benjamin desarrolla 'un concepto nuevo, positivo de barbarie'" (226).

Para Benjamin, el arte dramático de Brecht, como no aurático, ocurre en acto debido a la apertura interpretativa del gesto. El carácter "mágico" (sagrado) de la obra de arte se desvanece (se destruye) en esa operación fragmentaria que el gesto acciona en la obra de Brecht. "El carácter destructivo"[160] brechtiano establece, como el de Kafka, un vínculo con la tradición que le permite abordar el fenómeno artístico (pero también el fenómeno político en el arte) desde la perspectiva de la crítica y, por ende, des-mitologizarlo al estropear su carácter sagrado o, para emplear el término de Benjamin, des-auratizarlo.

¿La conjunción (estelar) de Benjamin, entre materialismo histórico y teología, podría ser una acción especular del gesto brechtiano? ¿Acaso Benjamin utiliza ambas disciplinas para realizar una acción que irrumpe en el universo epistemológico, lo estropea, lo destruye, para poder así criticarlo?

La crisis, como antecedente etimológico de la crítica, parece sustentar en una primera aproximación este postulado. Hacer "crisis" del lenguaje: "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos"; hacer "crisis" del escritor: *El autor como productor*, "El narrador"; "crisis" de la imagen: *Sobre la fotografía*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; "crisis" de la Historia: *Tesis sobre la filosofía de la historia*; "crisis" de la cita: *Libro de los pasajes*. Y es que el conocimiento, como el arte, tiene su propia aura en la tradición, en el canon.

Detengámonos un poco en el aura. El aura de la obra de arte (ese carácter de "misterio", de "lejanía") se pierde, para Benjamin, en el momento en el que se *puede tener* una reproducción (que no una falsificación) de ella. Las obras de arte surgieron

[160] "El carácter destructivo siempre está trabajando. La naturaleza marca el ritmo, por lo menos indirectamente: dado que él necesita adelantarse. De lo contrario, es la naturaleza quien se encargará de destruir" (Benjamin 2010: 346).

al servicio del ritual, que primero fue mágico y después religioso. Con la reproductibilidad de la obra de arte el valor ritual/religioso, precisamente, se pierde en ella, lo que no quiere decir que quede sin valor alguno: ocurre una s*ustitución*. El *valor de culto* es sustituido por *el valor de exhibición.*[161]

Aparece en la reflexión un elemento nuevo, la fotografía, que es, para Benjamin, una técnica que pretende "una interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad". Dicha interacción –que, de hecho, Benjamin llama juego (cfr. Benjamin 2003: 56)– coloca a la imagen en el campo de la acción humana al restarle su "valor ritual"; el hombre puede darse cuenta *de aquello que le estaba vedado* en la "manipulación de la naturaleza" por medio de la magia. Pero la cámara, primero la fotográfica y luego la cinematográfica, fragmenta (empequeñece) el mundo, lo que necesariamente resulte en *ampliarlo*. Al fragmentar al mundo, según Benjamin, éste se abre a la interpretación.

Romper el aura de la obra de arte, abrir una constelación interpretativa que nos permita acercarnos al fenómeno artístico en una forma que no sea, que no pueda ser, apropiada por el fascismo,[162] detener el juicio en esta constelación tiene, a mi parecer, un efecto similar al que Brecht buscaba en lo que Benjamin denominaba "gesto".

---

[161] Esta necesidad del acercamiento no es otra cosa que la expresión de la necesidad de apoderarse del objeto (aunque sea) en imagen, en copia. Es fácil ver por qué uno de los peores procesos desatados por la implementación del capitalismo y la revolución industrial es el sentido de la propiedad. Lo humano vuelve el rostro, a partir de entonces, al fenómeno aurático en el arte y mira (como el ángel de Klee) con ojos desorbitados hacia el "progreso" y hacia la acumulación de ruinas que se desprende de él. La necesidad de las masas (las dueñas de la fuerza laboral) de cambiar las relaciones de propiedad se vuelve evidente en cuanto aparece ante nosotros la palabra "acumulación". La masa trabajadora no acumula ni riqueza, ni fuerza laboral y, por ello, *tiende* (dice Benjamin) a la eliminación de éstas (las relaciones de propiedad). El fascismo (dice también Benjamin) opta por *dotar de expresión* de esta tendencia a las masas sin otorgarles el legítimo derecho que tienen a eliminarlas. Es la diferencia entre quienes detentan el poder sobre los medios de producción y quienes (sólo) poseen la fuerza laboral. El dueño de la fábrica, en su oficina dentro de la fábrica, puede tener colgada en la pared una reproducción (una fotografía) de (para seguir con Benjamin) la *Monalisa*. El obrero, por su parte, puede tenerla en la sala de su casa pero, ninguno de los dos, puede *tener* el original. Cfr. Benjamin 2003.

[162] *Cfr.* la "Introducción" de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Ahora bien, podemos decir que la acción política en la obra de Benjamin y Brecht tiene lugar precisamente en su escritura. No sólo por medio de ella, sino en ella misma. De ahí que no pueda ser retomada por el "enemigo", amoldada a consideración, adecuada al discurso político.

La operación escritural de Benjamin surge de una manera de ver el acontecimiento que no es la "normal" (es decir, la que decreta la norma); si Benjamin nunca logra presentar su Habilitación es, en parte, por mirar de frente lo que otros miran sesgadamente. El sesgo en la mirada canónica puede pensarse, en Benjamin, como señal para encontrar los puntos desde los que ese canon puede ser resquebrajado, destruido, arruinado: el *Trauerspiel*: el juego del duelo, la tragedia.

Jugar ajedrez bajo un manzano. Benjamin ausente. Brecht concentrado:

> Según Benjamin, en los últimos tiempos el aura se está desintegrando, junto con lo cúltico. Lo descubrió analizando el fenómeno del cine, donde el aura se desintegra por el problema de la reproductibilidad de las obras de arte. *Pura mística en una postura contraria a la mística. ¡Así se adapta la concepción materialista de la historia! Es bastante* siniestro (Brecht citado por Wizisla: 269, énfasis mío).

Brecht no coincidía con la valoración que Benjamin hacía de Baudelaire[163] y creía, contrariamente, que éste era un poeta burgués, menor, al que seguramente se olvidaría pronto. Benjamin, por su parte, reconociendo el carácter burgués del poeta, encontró en él la inspiración de un siglo.[164]

Las desavenencias con Brecht no parecen haber intervenido hasta el punto de la ruptura de la amistad/colaboración entre ambos: "Benjamin tomó objeciones y sugerencias de Brecht cuando revisó el estudio. Brecht llegó a tener más adelante una

---

[163] Habrá que recordar que es, precisamente, el "Spleen de París" la obra que se considera como punto de creación del concepto de "aura caída".
[164] Para un acercamiento más detallado a las posturas de ambos autores sobre Beaudelaire, cfr. Wizisla: 269 y ss.

relación con Baudelaire exenta del brusco rechazo del año 1938" (271). Lo cierto es, también, que Brecht, como Adorno, nunca aceptó que Benjamin utilizara la herramienta teológica en su estudio crítico, pero su reacción ante la obra, considerada por muchos como la más teológica de todas —*Las tesis sobre la filosofía de la historia—,* deja perfectamente clara su postura respecto al trabajo benjaminiano:

> En una palabra: este breve trabajo es claro y clarificador (a pesar de todas la metáforas y los judaísmos), y uno piensa con espanto en lo pequeño que es el número de los que están dispuestos por lo menos a malinterpretar algo así (Wizisla: 272).[165]

Finalmente, aunque Benjamin al final no sobrevive al "juego de la guerra", Brecht sí. ¿Podemos hablar de una tragedia en el caso de esta "amistad", de un juego del duelo, de un *Trauerspiel*?; el juego monopólico en el que los estudios de Benjamin sobre Brecht fueron mantenidos por sus "herederos" (especialmente Adorno y Scholem), podría ser considerado como tal, pero, afortunadamente, el silencio y la censura no han perdurado sobre ellos. La tragedia, quizá, se encuentra del lado de quien mira distraído, de quien no se concentra en el tablero de juego y piensa, se ausenta: "Dicen que ante la noticia de la muerte de Benjamin, Brecht dijo que ésta era la primera pérdida verdadera que Hitler le causó a la literatura alemana" (Arendt citada por Wizisla: 281). La tragedia quizá, sea esa historia de un manuscrito perdido en Port- Bou, del que sólo queda la duda.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor y Benjamin, Walter. *The Complete Correspondence 1928-1940*. Henri Lonitz (ed.). Cambridge: Harvard University Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. e intr. Bolívar Echeverría, México, Ítaca/uacm, 2003.

[165] Para una descripción detallada de las influencias que pueden encontrarse en las *Tesis* de conceptos y discusiones sostenidas por Benjamin y Brecht, cfr. las siguientes páginas a la aquí consignada.

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*, trad. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

BENJAMIN, Walter. "Imágenes que piensan", en *Obras IV*, *vol. I*. Madrid: Abada, 2010.

EXPOSITO, Marcelo. "El sol de Brecht en la cara de Benjamin". Disponible en <http://www.ciacentro.org.ar/node/953>

LEMING, Warren. *The Brecht Document*, 1986/1987. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=6MOKonNVX30&feature=related>

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Barcelona: Paidós, 2007.

Bensaïd, Benjamin y Bloch:

a la construcción de la razón mesiánica

J. WALDO VILLALOBOS

> *¡Siempre a contrapelo y a contra-tiempo!*
>
> *No todo es posible, pero existe una pluralidad de posibilidades reales, entre las cuales la lucha decide.*
>
> DANIEL BENSAÏD

Daniel Bensaïd nos dejó el 12 de enero de 2010. Ciertamente, único e irrepetible, fue el fin del mundo en esa mañana de invierno. No me atrevo a hacer de éste un homenaje y, sin embargo, la enorme deuda que siento con él me decide a hablar en primera persona en estas líneas introductorias. Con él me une apenas un lazo de lector y de escucha —uno más de los alumnos que asistieron a sus conferencias en muchas universidades del mundo, particularmente de América Latina, región con la que siempre guardó una relación cercana y solidaria—, así como el privilegio de haber traducido al español unos cuantos de sus textos. No puedo tampoco intentar sobre él ninguna línea biográfica. El propio Bensaïd se encargó de ofrecernos un apasionante panorama de su vida en *Une Lente impatience*, su autobiografía publicada en 2004. Deja entrever, en sus páginas, las vías imprevistas por las que "un intelectual no se compromete por ningún cálculo lógico. El compromiso es una sensación casi física que se experimenta antes de entenderla y a la que hay que buscar la lógica después". La vida es también el tiempo que toma dar forma al compromiso.

Con él —en sus textos críticos—, decir comunismo es hablar de ideología en el sentido más amplio: se trata de un compromiso de vida, de una ética y, sobre todo, de un ideal. Propone una práctica comunista en el espacio de lo cotidiano, la revolución permanente como una actitud feliz y vigilante, exigente y esperanzada, frente al día a día. Después de las derrotas y disoluciones del movimiento del 68 —Bensaïd formó parte del grupo de estudiantes que forjaron el mayo francés— y de los "siniestros años ochenta" (sus palabras), los pensadores políticos, en especial los de izquierda, prefirieron no hablar más en términos de ideología. Por el contrario, Daniel Bensaïd, así como Benjamin lo hizo, reafirma su compromiso marxista en forma personal y crítica, sin adherirse a las corrientes pero asumiendo su posición en la izquierda más en serio que cualquiera. Su formación —política y filosófica— es la de un gran lector (como todo buen militante) y en ese hábito de lectura y discusión reaparece constantemente la figura de Benjamin: lúcido, crítico, excéntrico, "un gran intempestivo" como el filósofo francoargelino lo llamaba. En ambos autores, las nociones recurrentes —las metáforas y los términos constelados en sus páginas— dan gran solidez a su pensamiento y se plantean como un reto para el lector comprometido, que debe *retrazar* el mapa celeste de los textos según tiempos y lugares de interpretación nuevos.[166] Ambos, Bensaïd y Benjamin, quedan como letra viva para sus lectores y en su prosa exigente abren el espacio para un diálogo interminable. Sólo puedo hablar de ellos desde mi posición ilegítima, cuando dibujo la forma de mi deuda con ambos, como dice Derrida, en una "afirmación activa, selectiva, que puede a veces ser reanimada y reafirmada, más por herederos ilegítimos que por herederos legítimos" (citado en Bensaïd 2001: 20).[167]

---

166 Ya que "las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas" (Benjamin 2006: 230).

167 Traducción libre.

I. Bloch y Benjamin: vías paralelas, sentidos contrarios

En su ensayo, "Utopía y mesianismo: Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual",[168] Bensaïd se dedica al análisis del pensamiento de Ernst Bloch y de Walter Benjamin. Estos dos últimos comparten su preocupación por el temor, la desesperanza y la dificultad para seguir adelante luego de la tragedia, la voluntad que flaquea —*naturalmente*— frente a la adversidad, como retos para quien pretende ser coherente en su postura política. Hemos dicho ya que la prosa de Bensaïd es circular y constelada; en un inicio, "Utopía y mesianismo" establece los ejes que colocan en paralelo las obras de Benjamin y Bloch: "ambas conjugan las promesas de liberación futura con la redención de un pasado oprimido […] comparten la misma desconfianza frente a las victorias y el mismo sentimiento de deuda hacia los vencidos", pero el ensayo se nutre del contraste entre ambos pensamientos y lo presenta de una manera rítmica que erosiona, paulatinamente, las ortodoxias.

El primer objetivo que Bensaïd enuncia explícitamente es el análisis crítico de los dos conceptos que constituyen el título de su texto. "Utopía" y "mesianismo" son las dos vertientes centrales que rigen el pensamiento de Bloch y de Benjamin; la meta que ambas comparten, en un principio, terminará por desgarrarse, puesto que cada una exige concepciones del mundo que van en direcciones opuestas. Aunque Benjamin y Bloch sean vigilantes frente a la historia, cepillan la temporalidad en sentidos contrarios[169] y, en última instancia, sus posiciones exigen *dos formas de razonar diferentes*. Como buen estratega, Bensaïd nos va preparando para las rupturas que no

168 La traducción de este artículo estuvo a mi cargo, y resultó casi natural dedicarle un comentario. La doble labor de traducir y comentar duró mucho más tiempo del que podía prever y, más que complementarse, ha significado un choque constante y difícil entre múltiples aproximaciones posibles para su interpretación.

169 Sabemos bien que Benjamin cepilla "la historia a contrapelo"; Bloch, por su parte y como veremos más adelante, también recorre la historia con una mirada crítica pero opone menos resistencia a los dogmatismos "de izquierda". Cfr. Benjamin 2005: 22.

se adivinan en un inicio; su primer paso es, desde luego, establecer el contexto en que estos pensamientos se conciben.

Los dos títulos de Bloch[170] "hacen eco directamente de los traumas de las dos guerras mundiales y de los esfuerzos revolucionarios abortados que les siguieron". En contraste, "los principales textos" de Benjamin "sobre la historia y el mesianismo" responden "a la doble derrota de la revolución, frente al nazismo y al estalinismo"[171] y llaman a "superar la más profunda desesperanza" (Bensaïd 2011:13-14). Si bien, las dos propuestas que movilizan la crítica bensaïdiana expresan los traumas de la guerra así como las revoluciones abortadas y doblemente derrotadas, las circunstancias de su escritura difieren al grado de ser una primera discordancia entre ambos filósofos. Mientras Bloch intenta salvar al optimismo (entiéndase, *esperanza*) al apostar por la paciencia, Benjamin insiste sin cesar en la urgencia revolucionaria. Bensaïd aclara que "sería (demasiado) fácil concluir que el Mesías de Benjamin no es sino la Utopía negativa (invertida) de los tiempos de crisis y de desesperanza". Será necesario entender la utopía de Bloch y sus alcances deslumbrantes para averiguar que el mesianismo benjaminiano no es su correlato inverso.

II. La utopía esperanzada *de Ernst Bloch*

Los caminos paralelos del "mesianismo" y la "utopía" parecen empeñados en seguir direcciones opuestas. La utopía de Bloch es "un presentimiento constitutivo de la meta, un saber del objetivo" que, según Bensaïd, "*responde* al conocimiento causal

170 Por el lado de Bloch, Bensaïd analiza los textos *El espíritu de la utopía* (1918-1923) y *El principio esperanza* (1954-1959); para hablar de Benjamin trabaja el *Libro de los pasajes* (1939) y las *Tesis sobre la historia* (1940).

171 La posición de Benjamin que Bensaïd identifica como contraria al estalinismo proviene de la crítica benjaminiana a la burocracia. Bensaïd considera que la Unión Soviética abandonó la ruta de la "dictadura del proletariado" para sustituirla con la "dictadura de la burocracia".

del pasado con un conocimiento exploratorio del futuro"[172] y cristaliza como *posibilidad efectiva*. Concebida así, la utopía es un tipo de espera activa, que en los cuarenta años de su desarrollo como idea se va nutriendo de los aportes del psicoanálisis para pasar de la espera a la *espera*nza.[173] De esta forma, suma otros significados a su sentido corriente: para Bloch "utopía" no es el no-lugar (ου-τόπος), sino el *todavía*-no-lugar (ου-πω-τόπος); por lo tanto, su *realidad material* consiste en dar forma a un futuro "potencial" o latente y, al mismo tiempo, en no confundirse con él. En otras palabras, la utopía deja de ser la imagen ideal del futuro para convertirse en el *impulso* que conduce hacia él –como si se tratara de un *estado de ánimo* que guía las acciones según el objetivo que ella misma define. En forma análoga a la teología en Benjamin, que apuntala su crítica al concepto positivista de progreso, Bloch utiliza la utopía como herramienta para hacer la crítica del marxismo positivista.

La "esperanza"[174] impulsa la marcha por el sendero utópico y "se convierte así en una línea de resistencia frente al orden burocrático estalinista y en una respuesta a la 'subalimentación de la imaginación socialista'". Refuerza así a la utopía, que indica la ruta a seguir, y supera tanto la decepción de las derrotas como la amenaza de hacernos desistir del camino que señala.[175] Al trabajar la esperanza del "segundo Bloch", Bensaïd desata los alcances ontológicos de la utopía y este vigor de la reflexión blochtiana queda de manifiesto cuando, a partir de una cita de Lenin –acerca

---

172 Las cursivas son mías.

173 "Entre *El espíritu de la utopía* y *El principio esperanza* pasan treinta años terribles, que vieron la victoria del nazismo y los campos, la contrarrevolución burocrática y el gulag, la guerra e Hiroshima, la aniquilación de la República española" (Bensaïd 2011: 19). Entre la primera versión del *Espíritu de la utopía* (1918) y el último tomo del *Principio esperanza* (1959) transcurren cuarenta y un años, periodo en que Europa transita de la Entreguerra a la Guerra fría.

174 Que, en el texto de 1954, llega a complementar —o a corregir— a la utopía.

175 El daño que causó el periodo estalinista —con los asesinatos masivos y los *campos* de la dictadura burocrática— al gran proyecto comunista (idealista) de la Unión Soviética, que ya jamás cristalizó, es suficiente razón para el desánimo y paralización de muchos en la izquierda. Por esto, la esperanza blochtiana responde a la pregunta del por qué habríamos de perseverar en la dirección de la utopía cuando, como dice Benjamin, el "enemigo no ha cesado de vencer" (2005: 20).

del trabajo creador–, encuentra las posibilidades virtuales del pensamiento marxista como filosofía del porvenir.[176] Al unir puntos distantes del ensayo constelado y explorar sus posibles interpretaciones, podemos trazar la línea crítica con la que Bensaïd nos muestra que, fatalmente, la *utopía-esperanzada* evoluciona de la moral a la estética, y es justo ahí donde se encuentra la gran debilidad del pensamiento blochtiano.

La utopía, que el "primer Bloch" plantea como "punto de inserción de una moral en el horizonte práctico" al llegar al pasaje de Lenin citado en el *Principio esperanza*, se convierte en la imagen "de la obra acabada […] que está aún naciendo entre" los dedos del creador. En esa cita, el *saber del objetivo*, como imagen previa, es la única fuerza que "podría obligar al hombre a dedicarse a tareas penosas y largas y a llevarlas a cabo, sea en el *arte*, la ciencia o en la vida práctica".[177] La "esperanza", en tanto *superación concreta*, se coloca como puente entre el "imaginario social reprimido" y la "preocupación central por el mundo".[178] Esta incidencia directa en el mundo encuentra su realización máxima en la Revolución —transformada en *tarea permanente* cuando, después de conseguir el "derrocamiento del antiguo régimen, su segundo acto debe ser 'restablecer el recuerdo utópico'".[179] Sin embargo, Bloch no parece escuchar sus propias palabras y, en plena agitación de la década de los cincuenta, pasa por alto la fuerza potencial —*virtual*— que habría podido superar el

176 En la cita, Lenin plantea una ruptura con la actitud contemplativa de la "corriente fría" del marxismo. Para Bensaïd, esta ruptura "cuestiona radicalmente toda pregunta arqueológica sobre el Ser y prefiere el 'hacia dónde' de lo real. Si se comprende al *Ser* por su origen, se le comprende asimismo, desde ahora, como una tendencia abierta a un fin: '*la esencia* no es aquello que ha sido; al contrario, *la esencia misma del mundo* está en el Frente'". (2011: 23-24). Este es el único lugar en donde el texto de Bensaïd aborda en forma explícita la vertiente ontológica de los pensamientos de Bloch y Benjamin pero, como veremos más adelante, su lectura minuciosa conduce, necesariamente, a cuestionamientos de orden ontológico.

177 Las cursivas son mías.

178 A partir de los aportes de la psicología, que mencionábamos más arriba.

179 No podemos pasar por alto que la obra benjaminiana resuena intensamente aquí donde Bensaïd considera la memoria como una fuerza revolucionaria. No obstante, por razones de tiempo y espacio, en el presente trabajo no es posible tomar la vía fructífera de las relaciones entre revolución y memoria (Cfr. Benjamin 2005: 26).

estancamiento soviético y alcanzar la Revolución permanente. Para Bensaïd, esta omisión significa "un compromiso provisional [que hace Bloch] con el orden burocrático al que rechaza": cuando la utopía se convierte en una mera "línea de fuga" que permite pactar con el poder, la revolución permanente se limita a "una revolución cultural". El peligro que asedia aquí a la *utopía esperanzada* es su estetización.

III. Bensaïd y Benjamin: la razón mesiánica

"El itinerario político y filosófico de Benjamin es ejemplar de una época" (Bensaïd 2011: 28) en la misma forma en que el itinerario de Bensaïd puede serlo para nosotros. Nacido en 1946 en Tolosa, de un padre judeo-argelino —que sobrevivió tanto a los conflictos de la Guerra de Argelia como al campo de concentración de Drancy, en la Segunda guerra mundial— y de una madre francesa —con "fuertes ideas republicanas y jacobinas"—, "la política era su fuerza vital".[180] En los noventa, se distancia claramente de la Cuarta Internacional (que reclama el lugar de la herencia trotskista *legítima*), y ya en los últimos años de la década de 2000 funda el Nuevo Partido Anticapitalista a partir de la disolución de la Liga Comunista Revolucionaria.[181] Bensaïd fue antes que nada un militante —así le gustaba ser

180 Enemigo de los dogmatismos, se afilia a la Liga de Estudiantes Comunistas como respuesta a la masacre de argelinos en la estación Charonne del metro de París (1961). Ya distanciado de la ortodoxia partidista Bensaïd participa activamente en el movimiento de 1968 como dirigente estudiantil y a partir de la derrota y disolución de los comités estudiantiles se convierte en dirigente histórico de la Cuarta Internacional y de la Liga Comunista Revolucionaria (Cfr. Ali).

181 Dentro de este proceso que lo aleja de los lineamientos de la Cuarta, crea, en 2001, la revista *Contretemps*, "claramente comprometida con la esfera anticapitalista" ("Qui sommes-nous?"). Inusitadamente, en la esquela oficial que la LIT-CI dedica a Bensaïd, acusan la oposición ideológica a la vez que reconocen la coherencia y el compromiso del filósofo y militante:

A pesar de estas diferencias políticas estratégicas, podemos decir que Bensaïd no se corrompió metodológicamente, a diferencia de otros dirigentes que al abandonar políticamente la estrategia revolucionaria, cayeron en una degeneración moral, y recurrían a las calumnias, robos, machismo, etc., como instrumentos "políticos".

Por la firmeza y honestidad con que Bensaid defendió sus ideas, él se transformó en un militante y dirigente político que supo ganar el respeto de quien compartía sus ideas, pero también de aquellos que, como nosotros, siempre las combatimos ("Murió Daniel Bensaïd").

presentado—, sin embargo, siempre se enfrentó a la militancia desde la crítica filosófica y abordó la filosofía con un compromiso militante. En la agitación del 68 francés no descansaba y recorría calles y barricadas como centinela. En la figura del centinela veía al vigilante siempre atento a la llegada del momento preciso, de la oportunidad que no se podía dejar escapar. Así es como nombra a Benjamin: el *centinela mesiánico*.

El "mesianismo secularizado no es ya la paciencia pasiva al acecho de la salvación, sino la espera activa e inquieta del centinela, siempre listo para reconocer la irrupción de lo posible" (Bensaïd 2011: 33-34). Para Benjamin, lo que está en juego no es la esperanza, sino el triunfo en la lucha estratégica contra el totalitarismo, por un lado, y el conformismo socialdemócrata por el otro.[182] La utopía no tiene lugar en este pensamiento puesto que ella llama a un final prefigurado para la Historia, mientras que la lectura a contrapelo y la espera impaciente del momento mesiánico colocan a la "triada temporal" (pasado-presente-futuro) en un riesgo permanente que sólo la conciencia vigilante del presente puede resolver. Bensaïd es claro al afirmar que Benjamin se opone a la utopía[183] y, al mismo tiempo, "destruye" la idea de Historia universal cuando postula al presente como la categoría central de la temporalidad:

> El pasado ya no determina el presente y el futuro según el orden de una cadena causal. El futuro ya no ilumina retrospectivamente al presente y al pasado según el sentido único de una causa final. El presente se convierte en la categoría temporal central. Se empequeñece, se adelgaza, tiende hacia lo ínfimo del momento actual, del instante fugitivo, del insaciable "a-hora (*à-*

182 Recuérdese aquí un pasaje de la primera Tesis sobre la historia: "En filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo [el del "jorobadito"]; está hecho para *que venza siempre* el muñeco que conocemos como 'materialismo histórico'" (Benjamin 2005: 17, cursivas mías). Inmediatamente después, Benjamin revela la identidad de la fuerza secreta que impulsa su mecanismo invencible: la teología, que "puede competir con cualquiera" y "no debe dejarse ver por nadie".

183 Cfr. "Benjamin se inspira frecuentemente en Blanqui y Sorel, quienes fueron enemigos acérrimos de la Utopía. Para el segundo, los fabricantes de felicidad monumental a la medida están siempre listos para ofertar sus fabulosas invenciones al menudeo, en el mercado negro de las pequeñas reformas" (Bensaïd 2011: 28).

présent)” en donde, sin embargo, el pasado y el futuro, en permanencia, vuelven a poner todo en juego.
El presente, y sólo él, gobierna el abanico de los “posibles” (Bensaïd 2011: 30).

“La Utopía se borra para dar paso a la llegada incierta del Mesías” en el *a-hora* irrepetible de cada presente. Estas coincidencias fundamentan el encuentro de Benjamin y Bensaïd en su oposición a la Gran historia monumental. Cuando el flujo del tiempo es incierto y todo relato histórico es siempre cuestionable se necesita sostener la reflexión sobre una base que no sólo esté preparada para lo imprevisible, sino que lo llame en forma hospitalaria.

Si, con la utopía, la revolución en la revolución se limita a una revolución cultural, Benjamin se pregunta: “¿cómo puede esperarse que las mismas fuerzas que en el campo de la política llevan al fascismo puedan tener una función curativa en el campo del arte?” (2003: 126), ya que el fascismo promueve “una estetización de la vida política”, a la que “el comunismo responde con la politización del arte” (2003: 127).[184] Sin embargo, la verdadera respuesta benjaminiana a los límites del brillante pensamiento de Bloch se da con lo que Bensaïd denomina “el vuelco mesiánico de Walter Benjamin”: “en contraste con la razón mecánica de la física newtoniana, llamemos mesiánica a esta razón abierta a lo aleatorio, capaz de comprender determinaciones con desenlaces imprevisibles, de conjugar lo necesario y lo posible” (2011: 34).[185] Los desarrollos históricos del siglo XX y las nuevas aproximaciones

184 El ejemplo más accesible de la revolución cultural como “estetización de la política” sería el de la China maoísta. Los totalitarismos de cualquier filiación política tienden a realizar limpiezas culturales para reforzar su dominio ideológico. Como sabemos la propuesta de Benjamin en *La obra de arte...* está encaminada a construir una teoría del arte “completamente inutilizable para los fines del fascismo” (38).

185 Nos encontramos aquí con la solución de la temática ontológica que registrábamos líneas arriba. Bensaïd, como filósofo-militante heterodoxo y ex-céntrico, acoge en los laberintos de un artículo poco difundido una propuesta radical y, ciertamente, sujeta a la polémica: inscribe a Benjamin en el linaje filosófico de quienes han revolucionado el fundamento del pensamiento. Descartes, Kant y Hegel se encuentran en ella. La razón mesiánica contesta a la razón mecánica en un debate temporal que reúne a Benjamin y Newton. Georges Didi-Huberman lo coloca en una situación análoga, pero acotada: según

científicas que, para adecuarse a los nuevos descubrimientos sobre las leyes que rigen el universo, han debido construir teorías cada vez más complejas, llaman a generar estructuras de pensamiento que puedan enfrentarse al azar y al caos.[186] La utopía esperanzada no se integra siquiera al rango de lo previsto, sino que constituye una existencia actual y concreta, en oposición al mesianismo como potencial revolucionario de cada instante presente. El mesianismo, en definitiva, existe pero *de otro modo* que la utopía; a esto se refiere Bensaïd en el subtítulo de su ensayo: "el sentido de lo virtual". En Bloch lo virtual transita del futuro en el que se coloca la esperanza hacia el presente, mientras que en Benjamin la Historia y su tiempo irradian desde un pasado que en cada presente puede transformarse de manera radical. Lo virtual es la posibilidad del acontecimiento mesiánico en que *nosotros* "en tanto que última clase esclavizada" (Bensaïd 2011: 31) pongamos fin a la opresión de *nuestros* antepasados.

*

No se han esbozado aquí los alcances de la profunda reflexión de Bensaïd sobre la relación antagónica del mesianismo y la utopía, y sus potencialidades (lo virtual) que cepillan la historia en sentidos contrarios. No se resolvió, tampoco, la anomalía de un texto que sugiere estar dedicado a Bloch, pero después de una lectura cercana, a ras de página, revela afirmaciones extraordinarias acerca de los aportes de Benjamin y demuestra que el pensamiento de este último posee una resistencia mayor frente a los embates del "progreso científico" así como frente a los riesgos del conformismo y la

---

él existirían "tres comienzos de la historia del arte: Plinio (que constata la muerte de la semejanza), Vasari (la historia del arte humanista), y Benjamin (la historia del arte enfocada a las obras, es decir, a cada obra singular" (Cfr. Delayin, traducción libre).

186 La cuántica y las teorías que de ella derivan están a la vanguardia de estos sistemas de lo imprevisible. La razón mesiánica "salida del cruce inesperado de un materialismo crítico y de la teología judía, se revela menos desorientada que la [razón mecánica por estas] mutaciones epistemológicas de las que Benjamin aún no podía adivinar el alcance" (Bensaïd 2011: 34).

pereza. Bensaïd, como buen heredero ilegítimo de Benjamin (como buen ilegítimo en general, coleccionista marginal, ropavejero de la política y de la filosofía) ofrece un texto que no se agota en el curso de numerosas lecturas. Bloch, por su parte, (junto a Müntzer, Blanqui y Péguy) queda inscrito en la genealogía de la izquierda crítica que responde y combate los dogmatismos del pensamiento burocratizador. Por otra parte, Benjamin se revela como un revolucionario del pensamiento en general, más allá de la política y de la filosofía.

A la manera de la utopía blochtiana, las direcciones a seguir para peinar el potencial de estos tres autores quedan señaladas en el texto. Daniel —a secas, como Bensaïd pedía ser llamado, sin formalismos innecesarios— se ha ido, ahora es imposible preguntarle por qué no fue más explícito, por qué sugiere y no afirma. ¿Será tal vez porque él decía que toda generalización es falsa? Daniel se ha ido y ahora nuestra deuda mesiánica es también con él. Su amigo Alain Krivine (compañero del 68), lo despidió diciendo que "la mejor manera de rendirle homenaje es utilizar todos sus aportes, toda su experiencia para seguir comprometiéndonos y proveernos de los medios para un nuevo mayo de 68 que triunfe esta vez".

En una ocasión, hablando en un café de París, Tariq Ali le preguntó si creía que el descontento social francés de esta década sería suficiente para causar cambios profundos. Bensaïd "se encogió de hombros. En nuestras vidas tal vez no, pero seguimos luchando, porque ¿qué otra cosa podemos hacer?".

BIBLIOGRAFIA

ALI, Tariq. "Daniel Bensaïd obituary", *The Guardian*, jueves 14 de enero de 2010, disponible en línea <http://www.guardian.co.uk/world/2010/jan/14/daniel-bensaid-obituary>, [consultada el 8 de agosto de 2011].

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, trad. Andrés E. Weikert. México: Ítaca, 2003.

BENJAMIN, Walter. "Prologo epistemocrítico", *El origen del* Trauerspiel *alemán (1916-1925),* en *Obras, libro I,* vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad., intr. y notas Bolívar Echeverría. México: Contrahistorias, 2005.

BENSAÏD, Daniel. "Utopía y mesianismo: Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual", en *Walter Benjamin. Dirección múltiple*, ed. Esther Cohen, trad. Waldo Villalobos. México: UNAM, 2011.

BENSAÏD, Daniel. *Résistances*. París: Fayard, 2001.

BENSAÏD, Daniel. Entrevista con Daniel Mermet para la emisión radial *Là-bas si j'y suis*, de France Inter, 18 de mayo de 2004, disponible en línea <http://www.la-bas.org/article.php3?id_article=1833> y http://www.la-bas.org/article.php3?id_article=347 [consultadas el 4 de diciembre de 2010].

BENSAÏD, Daniel. "Tiempos históricos y ritmos políticos", *Herramienta*, núm. 40, marzo de 2009, año xiii, disponible en línea http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-40/tiempos-historicos-y-ritmos-politicos [consultada el 4 de diciembre de 2010].

KRIVINE, Alain. Grabación de audio de su intervención en el "Dernier hommage à Daniel Bensaïd", realizada el domingo 24 de enero de 2010 en el Palais de la Mutualité en París, disponible en línea http://blogs.mediapart.fr/edition/pol-en-stock/article/260110/dernier-hommage-daniel-bensaid [consultada el 8 de agosto de 2011].

DELAYIN, Pierre. "Walter Benjamin aura marqué son entrée dans l'histoire de l'art...", *Orloeuvre*, disponible en línea <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0608170317.html> [consultada el 23 de julio de 2011].

"Murió Daniel Bensaïd", Liga Internacional de los Trabajadores—Cuarta Internacional, lunes 22 de febrero de 2010. Disponible en línea <http://www.litci.org/artigos/24-francia/1664-murio-daniel-bensaid> [consultada el 4 de diciembre de 2010].

"Qui sommes-nous?", *Contretemps*, disponible en línea <http://www.contretemps.eu/qui-sommes-nous> [consultada el 8 de agosto de 2011].

4. IMAGEN

La tierra prometida de las imágenes

MAURICIO LISSOVSKY Y JULIANA MARTINS

> *No hay otros paraísos que los paraísos perdidos.*
>
> *JORGE LUIS BORGES*

¿Por qué caminos podría llevarnos una nueva "Pequeña historia de la fotografía", una historia que comenzara a ser escrita atenta a las imágenes que Walter Benjamin jamás vio? Cuando el filósofo escribió su ensayo, en 1931, consideraba que los primeros cien años de la fotografía habían sido marcados por un debate teórico, en todos los aspectos, infructuoso, dado que los teóricos comulgaban con un concepto de arte "ajeno a cualquier consideración técnica". A lo largo de sus primeros cien años, y a pesar de su desarrollo acelerado, la fotografía había insistido en dar justificaciones "delante del mismo tribunal que ella había hecho caer", el tribunal del Arte (Benjamin 1985: 92). Banderas como las del "arte por el arte" intentaban apenas proteger al genio "contra el desarrollo de la técnica" (Benjamin 1970: 135).

La previsión de que el "tribunal del arte" tenía sus días contados, dado que subsistía gracias a un aura postiza, rematada en una liquidación de saldos de las religiones secularizadas, fue frustrada. Desde la década del noventa, somos testigos del ingreso de la fotografía a los foros del arte. En gran medida, la propia fotografía tuvo un papel decisivo en lo que se ha llamado "arte posmoderno", particularmente en la constitución de este nuevo habitante de los museos y galerías que responde al nombre de "artista visual". A comienzos de los noventa, el historiador y crítico André Rouillé ya sugería que el "devenir-arte" de la fotografía era "inseparable del declive histórico de sus usos prácticos". Esto es, cuanto más "disminuía la eficacia de la

fotografía como instrumento de poder", más se ponía a disposición del arte (Rouillé: 304). El crítico y curador francés, Régis Durand, coincidía en el juicio de que lo artístico de la fotografía era, en gran medida, un efecto colateral o compensatorio de los desplazamientos en el "campo de las representaciones", en el que la fotografía había perdido el lugar privilegiado que, por algunas décadas, había sido suyo: "cada vez que un campo pierde algunas de sus funciones o renuncia a ellas, gana autonomía artística" (Durand: 19).

¿Pero cuál era el lugar del que la fotografía había sido desplazada? En 1946, el crítico de *The Nation*, Clement Greenberg, escribió en su reseña de la exposición de Edward Weston en el MoMA, de Nueva York, que la "fotografía era el más transparente de los medios artísticos", por eso sería "tan difícil hacer que las fotografías trasciendan su función casi inevitable de documento y que actúen como una obra de arte en cuanto tal". Las dos funciones, sin embargo, no eran "incompatibles". La fotografía sería el "único arte que aún podría asumirse como naturalista", alcanzando "su mejor efecto por medio del naturalismo". El único capaz de hacerlo, sin caer en la "banalidad" (Greenberg: 60-61). Cerca de cuarenta años después, el crítico de fotografía del *New York Times*, Andy Grunberg, escribía que la "era de la reproductibilidad técnica" había dado lugar a la "era de la simulación electrónica", y constataba que los artistas posmodernos "están interesados en la fotografía no como un medio distinto para describir el mundo, sino como una encarnación o metonimia de cómo la cultura se representa a sí misma" (231-232). Llevándolo al extremo, es como si la fotografía se hubiera sacrificado a sí misma (o a aquello que imaginariamente había sido) para que un "arte posmoderno" pudiera existir.

Ésta, seguramente, no es la única historia que los últimos cien años (nuestros cien años) nos pueden contar. Hay una historia interna al dispositivo, por ejemplo, en que la aceptación de la técnica abre una zona de resistencia a lo mecánico que hace de la vacilación el núcleo de la experiencia de subjetivación del fotógrafo moderno. Esa es la historia que se intentó contar en *A máquina de esperar* [*La máquina de esperar*] (Lissovsky 2008). Pero aún hay otra, entre tantas posibles, que habla de las relaciones entre imagen y mundo, una historia que de tan larga casi se confunde con una historia de la propia humanidad. Así como no podemos beber agua en la palabra "vaso", como el esquizofrénico de la anécdota, tampoco las imágenes que formamos a partir del mundo viven constantemente amenazadas por aquellas que emergen de la memoria, del sueño, de la imaginación, del trance, de la posesión. Por eso, si seguimos a Rosalind Krauss, la fotografía contemporánea simplemente exacerbó la vocación crítica que siempre estuvo inscrita en ella: "un proyecto de deconstrucción en el que el arte es distanciado y separado de sí mismo" (24).

De hecho, desde su invención, la fotografía fue ocupando progresivamente el lugar –tan necesario como problemático– de guardiana de la distancia de las imágenes en un mundo desencantado. Un papel que desempeñó hasta fines del siglo pasado, no como un león/guardia, sino como una bailarina que se equilibra sobre la cuerda floja que se extiende de una punta a la otra de la conciencia. Cuidaba/celaba esa distancia –distancia entre la imagen que certifica y la que ilusiona, entre la transparencia y la opacidad del mundo– tensionándola, pues no podía parar de recorrerla aun bajo el riesgo de caer. Una "política de las imágenes" de la que nos daba un testimonio cada vez que ponía otro "cuadro" en escena: una pintura, una pantalla de cine o de televisión, otra fotografía.

Tal vez prestar atención a esta bailarina, como Robert Frank en los años 70 –cuando prácticamente ya había abandonado la fotografía por el cine–, lleva a colgar en una cuerda, recortada en el horizonte de Nueva Escocia, algunas fotos clásicas (FIGURA 1). El historiador de arte alemán Hans Belting entiende que éste es un gesto de desapego en relación a la unicidad del registro fotográfico, un esfuerzo postrero por restablecer su lugar en un flujo continuo de recuerdos. "Para mí, la imagen dejó de existir" –diría Frank en aquel entonces–. Se trataba de trabajar la imagen en el medio, pero contra el dominio del medio (Belting: 291-295). Preservar la imagen de ese medio –la fotografía– que ahora insistía en convertirla en cosa. Si el distanciamiento pudiera estar aún allí, "en el meollo de la cosa", escribiría Blanchot, ya no sería "la misma cosa distanciada, sino esa cosa como distanciamiento" (257). Sin embargo, de las palabras dichas ("*words*") y de las imágenes vistas, temía/recelaba el artista, habían quedado apenas/sólo objetos.

Desde su refugio en el litoral helado del Canadá, Frank observaba las grandes transformaciones en el campo de la imagen, suscitadas, en gran medida, por el advenimiento y la difusión de los medios electrónicos. Tres fotos clásicas, comentadas a continuación, nos ayudan a comprender cómo la fotografía del siglo XX condujo su política de las imágenes hasta la escena contemporánea. Testimonios de una pequeña historia de las relaciones entre fotografía y otros modos de ser imagen.

En la fila del pan

El 15 de febrero de 1937, la página 9 de la revista *Life* publicó una de las fotos más famosas de Margaret Bourke-White: delante de un inmenso letrero donde la familia blanca sonriente viaja de vacaciones en su auto, aparece una fila de hombres y mujeres negros, refugiados de las inundaciones en Louisville (ese año, la crecida de

los ríos Ohio y Mississippi había dejado casi un millón de damnificados) (FIGURA 2). El texto que le sirve de leyenda enuncia: “La inundación deja a sus víctimas en la fila del pan”. En *Life*, los fotógrafos eran las estrellas – al punto de que los escritores tenían que cargar las maletas y equipos de sus colegas–. Se cuenta que, en el caso de Bourke-White, el reportero tenía la obligación adicional de lavarle la ropa. La fotógrafa era conocida por las proezas y riesgos que corría, y por el modo en que componía las escenas con la misma firmeza con que un director de cine regiría el set de filmación: trabajaba con varios flashes sincronizados; si fuera necesario, sus asistentes interrumpían el tránsito; y ella no dudaba en orientar a las personas sobre dónde sentarse o hacia dónde mirar. Considerada como la “más famosa reportera fotográfica del mundo”, Bourke-White rivalizaba en fama con actrices de Hollywood y posaba como modelo publicitaria para compañías aéreas, vinos californianos, teléfonos y cigarrillos Camel.

La fotografía de la inundación en Louisville es de fácil lectura y gran impacto: exactamente las cualidades que Bourke-White procuraba reunir en sus imágenes. La ironía del contraste entre la familia blanca motorizada y los negros damnificados es acentuada por los dichos del cartel: una cinta adornada con estrellas proclama que los Estados Unidos tienen el “más alto estándar de vida del mundo”; y una anotación en letra cursiva proviene directamente de la experiencia de la familia, probando que “*There's no way like the American Way*”. Sin embargo, ese juego de contrastes no agota la fuerza de la fotografía: en el momento en que el auto del cartel es capturado en flagrancia fotográfica, el vehículo gana velocidad. Y con el auxilio del teleobjetivo acoplado a la cámara Linhof, Bourke-White nos muestra que el accidente es inminente, que los peatones de la fila del pan serán atropellados, y que de ese terrible desastre tal vez escape, quizás, el perrito. La inundación de Louisville, que tal

fotografía nos sugiere, es apenas uno más entre tantos males por los que pasan los negros de Norteamérica.

Bourke-White no entendía que las yuxtaposiciones irónicas de sus imágenes resultaran de alguna habilidad constructiva particular. Las ironías ya estaban presentes en el mundo, sostenía, como una especie de retórica espontánea (Tagg: 112-113). Los carteles *There's no way…* estaban diseminados por las carreteras y eran parte de una campaña publicitaria promovida por la mayor entidad patronal de la industria norteamericana, la NAM (*National Association of Manufacturers*). Su objetivo, según el historiador de la fotografía John Tagg, era granjearse el apoyo del "público" contra las leyes de protección al trabajo –progresivamente propuestas e implantadas en el ámbito del *New Deal*– y las huelgas de trabajadores organizadas por la *American Federation of Labor*. A fin de cuentas, como decía el eslogan de una campaña patronal anterior: "la prosperidad vive donde reina la armonía" (117-120).

En este momento nos damos cuenta de que la intrincada superposición de imágenes y textos de esta fotografía no se agota en la crítica social. La foto de Bourke-White no trata sólo de aprehender una realidad que se presenta como tal, sino de escenificar su confrontación con el imaginario, representado por los personajes del cartel. En contraste con ese letrero, que se revela como un ridículo mercader de ilusiones, la fotografía recobra algo del mundo tridimensional de donde provino. La eficacia del cartel se hace frágil delante del mero enfrentamiento con la realidad. En el agudo comentario de John Tagg:

> El letrero no es nada más que una representación, claramente inadecuada delante de la realidad de la "fila del pan". Esa es la mala fe de la representación: la Representación es tendenciosa, motivada, engañosa. […] Estamos viendo la verdad ahora. La cuidadosa construcción retórica de la imagen nos trajo hasta este punto. La Representación, que parecía estar

> poniendo en cuestión en esta fotografía, es apenas citada, *entrecomillada* en la imagen: lo que permanece fuera de toda comilla es lo real en sí. (Tagg: 113).

En esta página histórica, Bourke-White y la revista *Life* celebran la superioridad moral de la fotografía sobre la ilustración. Después de décadas padeciendo su complejo de inferioridad frente a la pintura, la fotografía documental restregaba la transparencia de su potestad realista sobre los restos insepultos del "pictorialismo".

Al costado del camino

A finales de la década de 1930, el documentalismo ya había comenzado a construir su canon y las revistas ilustradas transformaban a fotógrafos en héroes populares. Segura de sí misma, la fotografía empujaba la ilustración pictórica hacia el fondo de la escena. Como la pantalla de un teatro ambulante, servía ahora apenas de contraste para la actuación de los verdaderos actores. Poco más de una década después –década, sin embargo, que duró por medio siglo, ya que abriga la catástrofe de la Segunda Gran Guerra–, André Kertész realiza otra de sus naturalezas muertas (FIGURA 3). La foto no busca aquí el contraste con la pintura; antes bien la convierte en uno de sus motivos más característicos. La propia materialidad de la pintura se presenta, adornando la pared que sirve de fondo al frutero en primer plano.

La intención de Kertész no es oponer fotografía y pintura –tal como lo había hecho Bourke-White–, sino establecer entre ambas un extraño juego de reciprocidades e intercambios. Quien buscase interpretar esta imagen a partir de los mismos procedimientos retóricos utilizados por la estrella de *Life*, podría ver allí la fotografía *desencuadrando* la pintura. O, a la inversa, el fracaso de la fotografía que, a pesar de

producir obras bellas, permanecería atávicamente presa del mundo real "fuera del marco", siendo, por ese motivo, discriminada y subestimada en el campo de las artes.

Pero todo eso es insuficiente. La trama de sentidos montada por Kertész es aún más compleja que la de Bourke-White. Esta simple naturaleza muerta forma parte del libro *On Reading* [*Sobre la lectura*], reunión de fotos de personas leyendo que el fotógrafo había realizado a lo largo de muchas décadas. Sí, hay alguien leyendo en esta imagen, pero no fue el dispositivo fotográfico el que la sorprendió en ese estado, sino la propia pintura. Sentada a la sombra de un árbol, la muchacha se deja captar absorta en la lectura. Mientras en el caso del atropellamiento en la fila del pan, las temporalidades de la ilustración y de la fotografía convergen hacia un único instante, en la foto de Kertész se confunden: la eternidad de la naturaleza muerta ahora habita la fotografía, mientras la pintura absorbe las cualidades de lo instantáneo que interrumpe el curso de una acción. Y, como para volver ese contrabando de temporalidades aún más complicado, se puede sospechar que las frutas de la naturaleza muerta también están presentes en el cesto que la joven lectora tiene a su lado. ¿Habrían sido recién recogidas por la muchacha que ahora descansa? ¿O ella las llevó consigo para prolongar aún más su paseo?

¿Por cuánto tiempo esa condición de fraterno intercambio entre fotografía y pintura, que esta imagen escenifica, perdurará? ¿Habrá, de hecho, existido algún día? ¿O testimoniamos aquí apenas el deseo de un fotógrafo que, desde que emigró hacia los Estados Unidos en 1936, sólo recibía encomiendas de revistas de segunda línea, del tipo *Casa y jardín*? Cuando compuso esta naturaleza muerta, hacía cinco años que Kertész no exponía siquiera una fotografía, y aún tendría que soportar once años más de ostracismo (Steichen lo dejó afuera de *The Family of Man*). Nunca consiguió aprender el inglés y, una vez, un editor criticó sus imágenes porque "hablaban

demasiado" (Dyer: 27-28). Pero, en contraposición a la inundación de Louisville, *Naturaleza muerta, 1951,* es peculiarmente silenciosa. La fotografía de Bourke-White está repleta de palabras que envilecen aún más la situación por la que pasan las víctimas de las inundaciones. La de Kertész, en lugar de tematizar la lectura, mantiene ocultas las palabras, transformando cada una de las fotografías de su ensayo en oportunidad de sumergirnos en esa experiencia de interioridad a la que la literatura suele estar asociada.

En el mundo *Life* de Bourke-White, las imágenes tal vez fuesen capaces de decirlo todo. Las palabras se volverían ociosas o ellas mismas se transformarían también en imágenes, como les sucede a las frases del letrero. Sin embargo, tal como Proust, Kertész prefiere arrojarse sobre los "libros de otrora". Eligió volver a hojearlos como calendarios de los "días perdidos", con la esperanza de ver reflejadas en sus páginas "las habitaciones y los lagos que ya no existen más" (Proust: 10), pues lo que "las lecturas de infancia dejan en nosotros es la imagen de los lugares y de los días en que las tomamos" (24).

En todos los hogares de América

Mientras Kertész se refugia en la lectura, un nuevo estado de la imagen penetra, tan avasalladoramente como la crecida del río Ohio, en todos los hogares de Norteamérica: la televisión. Las transformaciones profundas que engendra ya no están más confinadas al campo de la imagen, pero hablan de los propios cuerpos de los espectadores. Eso es lo que testimonia esta fotografía de Garry Winogrand (FIGURA 4).

Aquí, el aura de luz en torno del político se confunde con la luz que lo baña, para que su propio cuerpo se transforme en ondas electromagnéticas televisivas.

Fotografiar el discurso del futuro presidente es, también, silenciar su voz en pro de su imagen. Es una fotografía doblemente profética. Premonitoria en relación a una campaña que, según los politólogos, fue el primer triunfo por el carisma mediático de un joven Kennedy contra su rival, Richard Nixon, entonces un representante de la vieja escuela (victimado más por la sudoración que por la retórica). Pero es también premonitoria de lo que llegaría a ser un cliché académico en las décadas siguientes: la fotografía, el cine y la televisión estaban en vías de transformar al mundo y a todos nosotros en imagen. Daniel J. Boorstin, importante historiador e intelectual norteamericano, que sería por muchos años director de la Biblioteca del Congreso, se quejaba, en 1962 (en un libro llamado *The Image or Whatever Happened to the American Dream* [La Imagen o qué le ocurrió al sueño americano]), de que las imágenes se habían fundido al "sueño americano": "Nos hemos enamorado de nuestra propia imagen, de imágenes que nosotros fabricamos y que no son sino imágenes de nosotros mismos". Y concluía: "como individuos y como nación, padecemos hoy de narcisismo social" (citado en Stimson: 13).

Al consignar en el fondo de la escena la transformación del político en imagen mediática (los nuevos "dos cuerpos del Rey"), la fotografía preserva aún algo de su estatuto testimonial. Todavía le dice algo al mundo, sin (supuestamente) hablar de sí misma: revela los bastidores de una acción invisible para quien está presente en la convención y admira la actuación del político-cuerpo; y desvela, apenas, al espectador de la fotografía, la nueva cara del político-imagen.

En el jardín de las ninfas

El fin de la era moderna y el comienzo de la que algunos llamarían posmoderna, que esta fotografía de Winogrand preanuncia, apunta aquí hacia este goce narcisista

generalizado en el que nos sumergimos, y que perdura hasta hoy. No sorprende que, en estas circunstancias, la propia imagen pueda asumir un carácter monumental. Todos nos volvemos un poco turistas, con la mirada colonizada por imágenes ya vistas, viajando para ver lo que ya se conoce. Eso es lo que demuestra, de forma irónica, el video "Steps" (1987), de *Zbig Rybczynski*, donde un grupo de turistas visita el monumento del cine soviético "Acorazado Potemkin", dirigido por Serguei Eisenstein, en 1925, disponiendo inclusive de un guía cuya misión es explicarles la poética de la película. En la escena de la escalinata de Odessa, los turistas se mezclan con la multitud y son igualmente hechos objeto de la violencia, dispersados y pisoteados por el ejército zarista.

La nueva monumentalidad de la imagen no es sólo un artificio retórico –la hipérbole de sus atributos ontológicos–. A lo largo de muchas décadas, la función de mediadora de las relaciones entre imagen y mundo encontró en el libro el lugar privilegiado de su realización. Hecha para la página impresa, la fotografía cabía en nuestras manos (propiedad de "miniaturización" que Walter Benjamin celebró); la fotografía monumental, ahora destinada a las paredes de las galerías de arte, donde "ella importa en tanto arte como nunca antes lo hizo" (Fried), desplaza el lugar del observador. En la fotografía moderna, la inteligibilidad y, sustantivamente, también el deleite de la imagen demandaban del espectador la movilización imaginaria de la mirada testimonial de quien podría haber estado allí. La contrapartida fenomenológica del "esto fue" barthesiano era el "podría haber sido yo accionando el obturador de la cámara".

La confluencia de estas dos intuiciones –en rigor, paradójicas– constituyó el meollo de la experiencia fotográfica del siglo XX. Antes de ser causa de las transformaciones en el campo del observador, la monumentalidad de las fotografías

contemporáneas debe ser tomada como un índice o síntoma de ellas. La libertad de movimientos del espectador delante de la imagen, exaltada por Fried, tiene como contrapartida la disolución de ese lugar privilegiado donde el punto de vista espacial y el aspecto temporal se entremezclan el uno con el otro. Sin lugar a dudas, la fotografía cumplió un papel crucial en la transformación del mundo en imagen, alterando el modo en que lo habitamos. Pero algo también sucedió con nosotros. En esta obra de Roberta Dabdab, que Éder Chiodetto incluyó en la exposición Geração 00 [Generación 00], todo se sabe de antemano: conocemos tanto la situación de fotografiar como la de ser fotografiado al lado de monumentos, ya que no es otro el sentido de esta pintura de Monet en las paredes del Museo de L'Orangerie: un monumento que conocemos o deberíamos conocer (FIGURA 5).

La fotografía se apropia tanto de la plasticidad impresionista –donde el cuerpo del observador estaba implicado en la aprehensión de una obra que no se resolvía en sí misma– como de la situación museográfica que induce a una absorción del visitante en la obra (algo que ya había sido tematizado por Thomas Struth). En la fotografía de Roberta Dabdab no son sólo los límites entre pintura, fotografía y cuerpo los que desaparecen. Tampoco se trata ya de alertar sobre el riesgo de preferir nuestra imagen en detrimento de nosotros mismos – como fue expuesto a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta–. La pixelación (digitalización) generalizada sugiere ahora que el verdadero riesgo (tal vez, un hecho ya consumado) sea la desaparición de las distinciones entre imagen y mundo (o, incluso, del problema de esas distinciones). Cuando la artista escribe en la leyenda: "Mujer fotografía hombre frente a las gigantescas ninfas…", remite menos a un fragmento de mundo que a la revelación de que mundo, imagen y esa mujer que toma una fotografía (la propia artista, a final de cuentas) ya habitan un escenario en el que no sólo las distinciones en cuanto a los

regímenes de representación se desvanecieron, sino del que desparecieron también todas las diferencias materiales.

Nos parece hoy que la tensión fundamental, constitutiva de la fotografía y de su cultura, no fue entre verdad y mentira o entre arte y técnica (para mencionar apenas los debates clásicos), sino entre imagen y mundo. Desplazándola poco a poco del lugar que ocupó por más de ciento cincuenta años de guardiana problemática de esta distancia-diferencia, el experimentalismo y el hibridismo contemporáneos no reflejan apenas los cambios radicales porque ponen en circulación una determinada práctica cultural. Son igualmente alimentados por la intuición de que nuestro destino y el destino de la fotografía están, de alguna forma, vinculados.

Fotografía y cuerpo: destinos entrelazados

La fotografía ocupa hoy un lugar crucial en la reflexión acerca de la visualidad contemporánea. Del famoso debate entre el filósofo francés Jacques Rancière y el iconólogo norteamericano J. T. W. Mitchell, en la Universidad de Columbia, en el 2008, se desprende que nuestro destino y el destino de la fotografía están de cierto modo entrelazados. En aquella ocasión, Rancière llamaba la atención sobre dos discursos contemporáneos acerca de la imagen, ambos catastróficos. Uno de ellos afirmaba que ya no hay nada real en el mundo, todo se ha vuelto virtual, un desfile de simulacros e imágenes que acabaron con la distancia, dado que la imagen supone cierta distancia de la realidad, que nos permite operar las distinciones entre una cosa y otra. Si ya no nos es posible realizar esta operación, entonces la imagen, como categoría del pensamiento, no existe más. Para Rancière, lo que está detrás de estos discursos es el lamento por la "muerte" de las imágenes pasadas, tanto desde el punto de vista material, como del simbólico, degradadas y vulgarizadas por la sociedad de

consumo de masas (Rancière: 21-22). En este sentido, no es casual que la escena de pixelación extrema de una imagen, creada por Dabdab, se exponga en un museo, institución que se convirtió en la modernidad en "refugio para imágenes que habían perdido su lugar en el mundo" (Belting: 77). Sin embargo, nuestra ansiedad en relación a las imágenes no sería sólo consecuencia de las transformaciones que atravesamos en el plano de la civilización. Mitchell argumentará que, tal como los animales –a los que están ligadas desde tiempos paleontológicos–, las imágenes nos predicen y nos preceden. (*The Future of the Image*).

La ansiedad marcó a la última generación de artistas visuales del siglo XX, que vivió en su propia carne la virtualización, tomando para sí misma la tarea de inscribir en la fotografía los dolores de parto de la nueva imagen. En este sentido, la obra de Rosângela Rennó es ejemplar. En un magnífico libro de 2010, fotografías robadas de la Biblioteca Nacional y después recuperadas por la policía, exhiben apenas su reverso: y en él las marcas de su desventura (inscripciones, sellos, etiquetas, raspados, borramientos) (Rennó, 2010).

Sin embargo, ni el mundo ni la imagen desaparecieron, aun cuando sus relaciones se estén reconfigurando. La primera generación de fotógrafos brasileños del siglo XXI comienza a disfrutar del olvido del cuerpo de las imágenes. De hecho, las fotografías sacrificaron su cuerpo para que producción y reproducción no fueran más operaciones materialmente distintas. En las comunidades de imágenes virtuales de Internet las fotografías están ahora envueltas en un "delirio de omnipotencia, una fantasía que encontró en la replicación infinita la justificación autorreferente de su existencia". En la red que les sirve de hábitat natural y caldo de cultivo, las imágenes cliché "nos quieren hacer creer ahora más que nunca que la reproducción es parte

indisociable de su naturaleza" (Lissovsky 2012: 25), cuando su mera exhibición en la pantalla de video de una computadora ya es reproducción en acto.

El olvido del cuerpo de las imágenes fotográficas, sin embargo, tal como se dio con el olvido de la duración en ocasión del advenimiento de la fotografía instantánea moderna, provoca síntomas. Y lo que ocupa la escena, a veces, es la promesa del cuerpo, que siempre estuvo latente en toda imagen. Promesa de la que nos hablan las religiones de la encarnación, en particular el cristianismo. Promesa que la condición moderna de la imagen había opacado en nombre de la elaboración de la propia transparencia, y que tuvo su contrapartida en las teorías semióticas y hermenéuticas donde un mundo de signos era abstraído del mundo de los cuerpos (Belting: 18-19).

El paradójico encuentro entre los dioses antropomórficos grecoromanos con el dios único e incorpóreo de la tradición judía se constituyó en el ícono del cristianismo donde la "desencarnación se convirtió en el sentido de la nueva imagen de cuerpo" (119). Esta imagen-desencarnada-promesa-de-cuerpo tiene su apogeo en los ritos fúnebres de los reyes medievales, descritos por Kantorowicz, donde la dignidad del cargo, la imagen de la soberanía, busca un nuevo cuerpo para recomponer la integridad del reino y de lo real (Kantorowicz: 30-38). Esa promesa resurge ahora en el contexto de una tecnología donde información y soporte se volvieron autónomos uno en relación al otro. La vieja efigie de los reyes parece haberse transformado en estos avatares, que actúan en la extensión virtual de nosotros mismos, como si fueran cuerpos que se volvieran imagen "invalidando la diferencia entre una imagen y todo aquello que es imagen" (Belting: 136). Ahora lo notamos: al olvido del cuerpo de las fotografías le corresponde el desvanecimiento del problema de la distancia entre imagen y mundo.

Blanchot escribió que existen dos modalidades de distancia: la distancia que tomamos de las cosas para "disponer mejor de ellas" y la distancia que es "profundidad no viva, de la que no se puede disponer, que se vuelve como la potencia soberana y postrera de las cosas" (262). Un "utensilio damnificado se vuelve su imagen" –observa– y, "no desapareciendo más en su uso, *aparece*". Y agrega: "Esa apariencia del objeto es la de la semejanza y del reflejo: si se prefiere, su doble", su cadáver (260). ¿Pero qué nos sugiere la experiencia contraria? ¿La experiencia de los dobles útiles y disponibles, la experiencia de la superposición de las dos modalidades de distancia, del derrumbe de una sobre la otra? Durante más de un siglo, la fotografía fue ese Atlas que soportaba un cielo de imágenes con los pies firmemente clavados en la tierra de las cosas. No conozco mejor figura de esta condición que la creada por el caricaturista y cineasta francés Carlo Rim, en 1930, cuando afirmaba que gracias a la fotografía el ayer se había transformado en un "hoy sin fin": "Como la cuerda que mantiene el globo en la tierra, nuestro sensible aparato nos permite sondear el terreno más difícil, creando un tipo de vértigo particularmente suyo" (Rim: 37-38). Ahora, desatadas, incorpóreas, como valquirias digitales, recogen los restos mortales de este fenomenal desmoronamiento. La imagen desencarnada ve su "reflejo volviéndose señor de la vida reflejada": se ve el cadáver, que "es su propia imagen" (Blanchot: 260).

Durante todo el siglo XIX, la fotografía fue una poderosa aliada de la agenda iluminista de incluir lo invisible en los territorios de la visibilidad. Una agenda que pautó la ciencia de los siglos XVII al XIX en su lucha incansable contra la oscuridad del mundo, cuyo marco inicial fue la invención del microscopio, culminando en el registro de las sombras producidas por los rayos x emitidos por un "tubo de Crookes", en 1895. Sobre la primera de estas radiografías, el inventor Wilhelm Röntgen anotó,

"fotografía de una mano viva" (FIGURA 6). La fotografía no transponía, de este modo, los límites de la carne, sino los propios umbrales de la muerte. Nunca cesamos de sorprendernos de que uno de los dedos de la modelo –la propia esposa del científico, Anna Bertha–, se encuentre adornado por un anillo, signo de la vanidad de los vivos y de la fidelidad eterna del matrimonio. Al contemplarla por primera vez, dicen, la señora Röntgen exclamó: "¡vi mi propia muerte!".

En su crítica al apego que la ciencia moderna nutría por las profundidades en detrimento de las superficies, la "falacia" de que las causas son más importantes que los efectos, o, de que un punto de vista filosófico, la creencia en la supremacía del "Ser (verdadero) sobre la (mera) Apariencia", Hannah Arendt observó, siguiendo teorías morfológicas, que las formas exteriores son "infinitamente variadas y altamente diferenciadas". Los "órganos internos, a su vez, a menos que estén deformados por una enfermedad o anormalidad peculiar", son difíciles de distinguir uno del otro: si el interior fuese visible, "todos nosotros pareceríamos iguales". Y agrega: "cualquier cosa que ve desea ser vista, cualquier cosa que oye clama por ser oída, cualquier cosa que toca se muestra para ser tocada". A todo lo que vive, por lo tanto, le urge aparecer, pero nuestros "prejuicios metafísicos" nos habrían llevado a creer que lo esencial reposa bajo la superficie, esto es, que "la superficie es 'superficial'" (Arendt: 26-30).

Si todo cuerpo muerto es lo vivo reducido a su imagen, su contraparte es que toda imagen es vida muerta en busca de un cuerpo, y es desde las entrañas indiferenciadas de la nueva imagen, que el deseo de cuerpo que la habita encuentra su expresión más punzante. Expresión que no es, como señalaba Hannah Arendt, la de la interioridad "de una idea, de un pensamiento, de una emoción", sino "expresividad de una apariencia", que no expresa nada a no ser a sí misma (30). En los *Retratos*

Íntimos de Cris Bierrenbach (FIGURAS 7 y 8), el dolor se torna un imperativo de la propia imagen, mientras en la "fotografía vaciada" de Dabdab, la sustancia inmaterial de lo digital disuelve las distinciones que sólo las palabras de la leyenda insisten en preservar. En estos retratos, materia e imagen están en tensión permanente. Tensión que ahora ninguna palabra puede abarcar.

La tijera y la jeringa no cesan de convocar a la carne de la imagen y, simultáneamente, frustrar su encarnación. Ya no es preciso decir, como el Dr. Röntgen, que se trata de la "mano viva" de su esposa, cuya devoción es testimoniada por un anillo. Huesos vivos ya nos son familiares, y el metal ya no los envuelve como un pequeño círculo protector: el metal instiga, perfora. De esta nueva condición de las relaciones de las imágenes entre sí (y de la fotografía con el mundo), Roberta Dabdab hizo una anamnesis y Cris Bierrenbach el informe de autopsia: agotada de tanto hablar, vaciada de su magia, la fotografía despojada de palabras reencuentra en el grito doloroso el único modo de dar voz a lo real que subsiste en las entrañas de la realidad. Por medio de ese grito, el cuerpo retorna como a la Tierra Prometida de las imágenes.

BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah. *The Life of the Mind.* New York: Harvest/Harcourt, 1978. (*La vida del espíritu*. Trad. Fernando Montoro y Ricardo Vallespín. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1984.)

BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen.* Madrid: Katz Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. "París, Capital del Siglo XIX", en *Sobre el Programa de la Filosofía Futura y otros ensayos.* Caracas: Monte Ávila, 1970.

BENJAMIN, Walter. "Pequena História da Fotografia", en *Obras Escolhidas (I)*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (*Pequeña historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros, 2011.)

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário.* Rio de Janeiro: Rocco, 1987. (*El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 2004.)

DURAND, Régis. *Le Temps de l'image.* Paris: La Différence, 1995. (*El tiempo de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.)

DYER, Geoff. *The Ongoing moment.* London: Abacus, 2007.

FRIED, Michael. *Why Photography matters as Art as never before*. New Haven: Yale University Press, 2008.

GREEMBERG, Clement. *The Collected essays and criticism (vol. 2)*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the Real.* New Jersey: Aperture, 1999.

KANTOROWICZ, Ernst. *Les deux corps du roi.* París: Gallimard, 1989. (*Los dos cuerpos del rey*. Madrid: Akal, 2012.)

KRAUSS, Rosalind. "A Note on photography and the simulacral", en Squiers, Carol (org.), *The Critical Image.* Seattle: Bay Press, 1990, 15-27. ("Nota sobre la fotografía y el simulacro", en *Lo fotográfico*. *Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.)

LISSOVSKY, Mauricio. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. "Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia", en Montaño, Sonia *et al.* (org.), *Impacto das novas mídias no estatuto da imagem.* Porto Alegre: Sulina, 2012, 13-27.

MITCHELL, W. J. T. "The Future of the image: Rancière's road not taken", en *Culture, Theory & Critique*, 50(2-3) (2009): 133-144.

PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura.* Campinas (SP): Pontes, 1991. (*Sobre la lectura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.)

RANCIERE, Jacques. *The Future of the image.* London: Verso, 2009.

RENNÓ, Rosângela. *2005-510117385-5*. Rio de Janeiro: R. Rennó, 2010.

RIM, Carlo. "On the snapshot" ["De l'instantané"], en Philips, Cristopher (org.), *Photography in the Modern Era.* New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, 37-40.

ROUILLE, André. "Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas", en *Revista do Patrimônio Artístico e Cultural*, 27 (1998): 302-311.

STIMSON, Blake. *El Eje del mundo: fotografía y nación.* Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.

TAGG, John. *The Disciplinary Frame*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.



FIGURA 1

Robert Frank. *Words*. Nueva Escocia, 1977.



FIGURA 2

Margaret Bourke-White. Louisville, Kentucky, 1937.



FIGURA 3

André Kertész. *Naturaleza muerta.* Nueva York, 1951.



FIGURA 4

Garry Winogrand. John F. Kennedy, Convención Nacional Democrática, Los Ángeles, 1960.

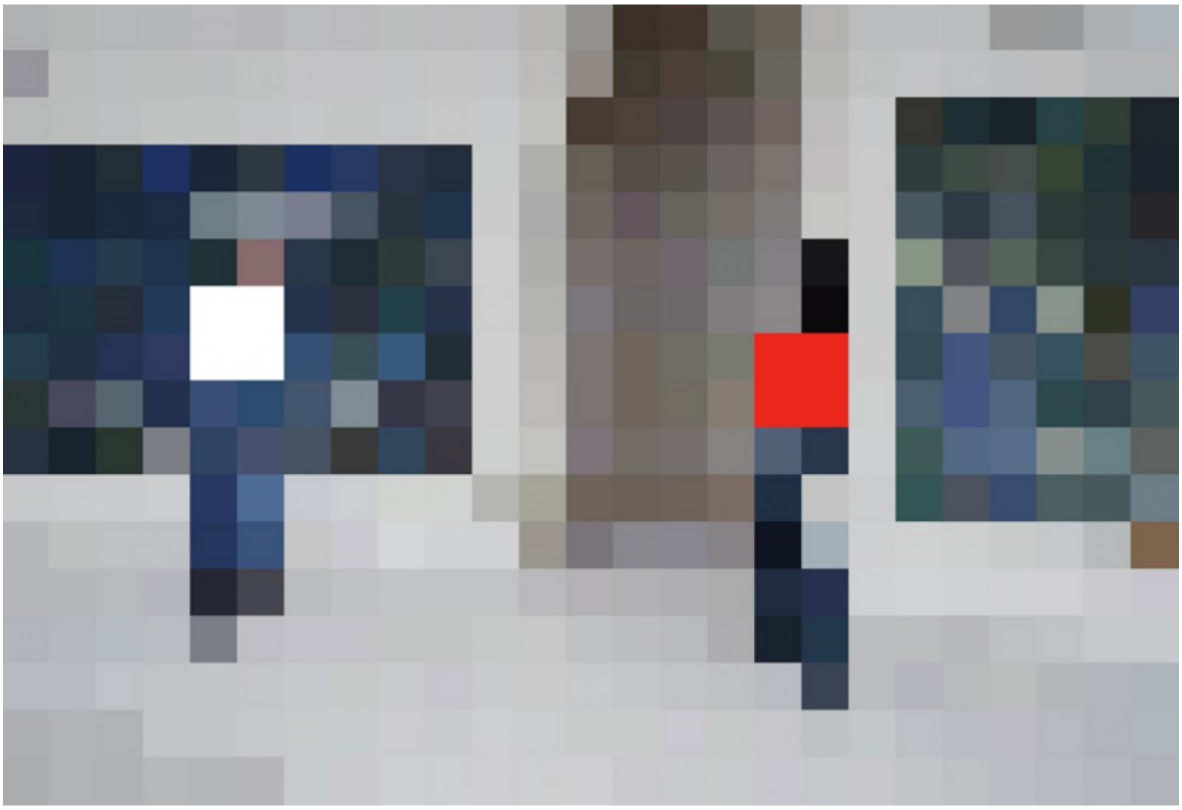


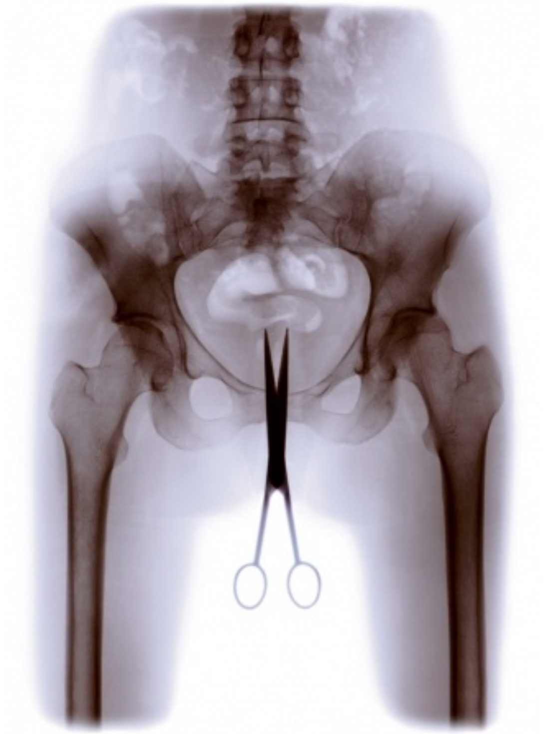
FIGURA 5

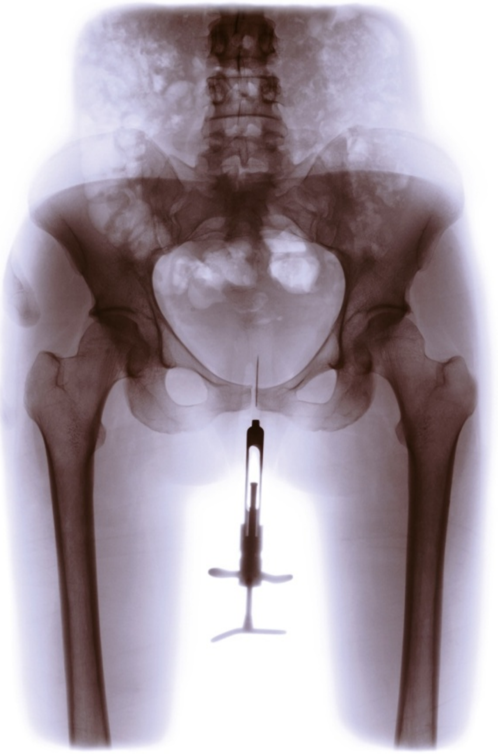
Roberta Dabdab. Mujer fotografía hombre frente a las gigantescas ninfas de Monet, en el Museo de L'Orangerie.



FIGURA 6

Wilhem K. Röntgen. La mano de la señora Röntgen, 1895.





FIGURAS 7 y 8

Cris Bierrenbach. De la serie “Retrato Íntimo”, 2003.

Lectura de la mano:

La muerte en las manos de Fazal Sheikh[187]

EDUARDO CADAVA

Traducción de Paola Cortés-Rocca





¿Qué beneficio puede obtenerse del duelo, de prolongar la pena, de quedar expuestos a su carácter insoportable y no tratar de resolverlo por la vía de la violencia? ¿Qué beneficio puede obtenerse en el campo político al incluir la pena dentro del marco en el que pensamos nuestros vínculos internacionales? Si nos quedamos con el sentido de la pérdida, ¿vamos a sentirnos débiles y pasivos, como algo que debamos temer? ¿O por el contrario vamos a recuperar el sentido de la

[187] A tratar de imaginar qué significaría leer —y en particular, leer una imagen— en términos benjaminianos, me guiaron dos deseos: primero, el deseo de Ralph Waldo Emerson de hacernos entender que leer es citar (es decir que cuando leemos revelamos inevitablemente, entre otras cosas, la deuda con todos los textos que confirman este acto de lectura) y segundo, el deseo de Benjamin de practicar "un arte de la cita sin comillas" (algo que siguiendo a Emerson, yo llamaría simplemente el "arte de leer" y en este contexto, quizás incluso el arte de leer con Walter Benjamin).

vulnerabilidad humana y a asumir una responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros?

JUDITH BUTLER, Vida precaria

Sí*, pensó,* entre la pena y la nada elijo la pena.

WILLIAM FAULKNER, Las palmeras salvajes

Tal como nos dice con frecuencia Walter Benjamin, no hay imagen que no sea una imagen de la destrucción y la supervivencia y tal vez esto es incluso más cierto en el caso de las imágenes de los muertos. Incluso podríamos decir que la imagen de alguien muerto nos dice la verdad de toda imagen: lo que es ser testigo de la enigmática relación entre muerte y supervivencia, pérdida y vida, destrucción y preservación, duelo y memoria. También nos dice, si es que puede decirnos algo, que lo que muere, lo que está perdido y provoca el duelo en cada imagen, incluso si sobrevive, continúa viviendo y lucha por existir, es la imagen misma. Es por eso que la imagen de los muertos —hablando nuevamente por todas las imágenes— casi siempre habla de la muerte y de la imposibilidad de la imagen. Anuncia la incapacidad de la imagen de narrar una historia: por ejemplo, la historia de la muerte. Debido a este silencio frente a la pérdida y la catástrofe —incluso cuando la muerte permanece velada—, la imagen es siempre al mismo tiempo una imagen de la muerte, una imagen de la muerte de la imagen, de la ruina, de la capacidad de la imagen de mostrar, de representar, de dirigirse y evocar a las personas, los acontecimientos, las cosas, las verdades, las historias, las vidas y las muertes a las que debería referirse.

Por eso, podríamos decir que la lógica del mundo puede ser leída aquí y puede ser leída como la lógica de la imagen. Como el mundo, la imagen se permite ser

experimentada solamente como lo que se retira de la experiencia. Su experiencia —y si fuera diferente no sería una experiencia— es la experiencia de la imposibilidad de la experiencia. La imagen nos dice que tenemos que vivir con la experiencia de la muerte y de la pérdida. Sin embargo, lo que hace de una imagen una imagen es su capacidad de preservar los trazos de lo que no puede mostrar, de seguir adelante frente a la muerte y a la pérdida y, de este modo, sugerir y señalar la posibilidad de hablar. En otros términos, la existencia misma de la imagen —y aquí me refiero sólo a una imagen que merezca recibir el nombre de "imagen", a una imagen que permanezca fiel a los silencios mortuorios que la hacen ser lo que es— se sobrepone a la muerte de la cual hablan todas las imágenes —o al menos, de la que intentan hablar para sugerir lo que permanece vivo, lo que está todavía con vida.

Entonces, la imagen. Es decir, de acuerdo con Benjamin, la imagen "de la muerte", compuesta por muerte, perteneciente a la muerte, la que toma como punto de partida la muerte y busca hablar de la muerte y no sólo de la propia muerte, sino también de "la muerte de la muerte", de la emergencia y la supervivencia de una imagen que, al decirnos que ya no puede mostrar nada, muestra sin embargo y testimonia lo que la historia ha callado, lo que ya no está aquí y emerge de la oscura noche de la memoria, nos acecha y nos alienta a recordar las muertes y las pérdidas por las que todavía hoy somos responsables.[188]

I.

[188] Este prólogo constituye una versión levemente distinta del prólogo que escribí para presentar mi ensayo "*Lapsus Imaginis*: The Image in Ruins", publicado en *October* 96 (Primavera 2001): 35. Está aquí para sugerir la relación entre las ruinas y la muerte que acosa el presente ensayo y también para sugerir que leer es algo que siempre empieza en otro lado. Debería agregar que ciertos fragmentos de *Lapsus Imaginis* también reaparecen aquí, generalmente de un modo fragmentado y en contextos diferentes.

¿Qué significa leer una imagen o una fotografía? ¿Qué significaría asumir la responsabilidad de una imagen o de una historia, la responsabilidad de una naturaleza muerta o de la naturaleza de la muerte contenida en una imagen? ¿Cómo responder, por ejemplo, a las imágenes y las historias inscritas en estas dos fotografías? ¿A la vida interrumpida por la cámara o por la muerte, pero también a la vida que, sobreviviendo a la muerte incluso en tanto permanece tocada por ella, continúa allí incluso después de que ha cesado el movimiento? ¿Cómo empezar a leerlas? Especialmente cuando los límites, los bordes y las distinciones que garantizarían nuestra comprensión han sido despedazados por una historia de violencia y muerte que destroza toda determinación. Al exhibir y conservar la imagen de quien ya no está aquí (en un caso, un niño muerto durante el bombardeo soviético a Afganistán y, en el otro, un hombre asesinado en 1988, durante la batalla por controlar el camino de Mazar-Kabul), pero también la mano de quien sostiene y ofrece la imagen (el padre del niño y el hermano del hombre que, tal vez ya no están vivos en el momento en que vemos la imagen), la imagen permanece ligada a la supervivencia de trazos del pasado y a nuestra habilidad de leer esos trazos como tales. Cada detalle de las imágenes tiene su fuerza, su lógica, su existencia específica. En tanto condensación de varias historias, cada fotografía permanece vinculada a un hecho particular y por lo tanto, a una fecha, a una inscripción histórica. Sin embargo, al mirar hacia atrás y hacia delante, estas fotografías nos piden que pensemos de otro modo sobre el "contexto". Su contexto incluirá la fecha y las circunstancias de las imágenes mismas. Ellas pertenecen a una serie de imágenes tomadas por el fotógrafo neoyorquino Fazal Sheikh, en el verano de 1997, en los campos para refugiados afganos en el noreste de Pakistán y en varias ciudades en Afganistán, incluyendo Kabul y Jalalabad. En particular, pertenecen a la serie de fotografías de manos sosteniendo pequeñas fotos

de familiares que ya no están, padres, hijos, hermanos.[189] Forman parte del trabajo de Fazal Sheikh en los últimos 12 años y de su esfuerzo por documentar y registrar —después de la caída y la disolución del estado nación y su soberanía, y de la erosión general de las categorías político-jurídicas tradicionales— los resultados del fenómeno masivo de los refugiados en Afganistán y Pakistán, pero también en Somalia y Kenia, entre otros lugares.[190]

De este modo, las fotografías de Fazal Sheikh buscan evocar lo que Benjamin llamó la "tradición de los oprimidos" (Benjamin 2001: 53), una tradición compuesta, entre otras cosas, por el silencio de los desplazados y marginados y por lo innombrable del trauma de los desposeídos. Al igual que Benjamin, Sheikh busca legitimar a aquellos a los que la violencia ha privado de expresión, para articular un pedido de justicia, en silencio tal vez, pero en nombre del juicio de la Historia misma. Como señala Shoshana Felman, estos son "los que carecen de expresión" de la tradición de los oprimidos, aquellos que

> por un lado, han sido históricamente reducidos al silencio y por otro lado, han sido históricamente privados de un rostro humano, privados no sólo del lenguaje y de la voz sino incluso de la expresión muda que siempre está presente en un rostro humano. Aquellos a los que la violencia ha paralizado, borrado o reducido, aquellas vidas que sufren la violencia como si ya estuvieran muertos, aquellos que han vivido (en vida) sin expresión, sin una voz y sin un rostro y que histórica y filosóficamente se han convertido —del mismo modo que los muertos— en lo-inexpresivo. (Felman: 13)

Como sugiere Felman, la escritura de Benjamin está organizada alrededor de este esfuerzo por iluminar las injusticias históricas y los hechos de barbarie que constituyen la Historia y por abogar por el Juicio Final en tanto éste haría posible que

[189] Estas imágenes aparecen en Fazal Sheik, *The Victor Weeps: Afghanistan* (Zurich: Scalo, 1998). Las dos fotografías en las que estoy particularmente interesado pueden encontrarse en las páginas 101 y 113.

[190] Estoy en deuda aquí con la reflexión sobre la crisis de los refugiados modernos, desarrollada por Giorgio Agamben en "Beyond Human Rights".

"lo que no tiene expresión en la Historia (el silencio de las víctimas, la inarticulación del trauma)", "encuentre su expresión histórica". Si este Día del Juicio implica un "despertar de los muertos" es porque la justicia, en Benjamin, siempre incluye la justicia por los muertos:

> la vida de los muertos reside en el recuerdo de sus historias (de parte de los vivos); la justicia para los muertos reside en el recuerdo (de parte de los vivos) de las injusticias y los atropellos cometidos contra ellos. Por lo tanto, la Historia es, por encima y más allá de toda narrativa oficial, un tenaz reclamo de los muertos sobre los vivos, cuya responsabilidad no es sólo recordar sino proteger a los muertos de la posibilidad de ser *usurpados*. (Felman: 15)

Es por eso que, en términos de Benjamin, "sólo tiene el don de encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador que esté traspasado por la idea de que tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence" (Benjamin 2001: 51).

En las páginas que siguen, he querido avivar esta chispa de esperanza en el pasado al referirme a estos muertos sin rostro y sin expresión que, junto con los vivos que desean recordarlos, nos piden que juzguemos la violencia de la historia reciente, es decir, que recordemos las enseñanzas de Benjamin acerca de una ética y una política de la memoria y el duelo, acerca de la necesidad de capturar el sentido de ciertos recuerdos en el instante en que relampaguean en un momento de peligro, acerca de las relaciones entre muerte, fotografía y medios, y acerca de los vínculos entre guerra, trauma y la imposibilidad de producir un relato.

Al acercarme a estas dos imágenes a través del lente de estas enseñanzas, quisiera plantear que de algún modo adelantándose a nosotros, Benjamin ya habría leído estas dos imágenes incluso si, como sabemos, sus ojos jamás les echaron un vistazo. Benjamin nos enseñaría a leer estas dos imágenes, incluso si como él mismo

sugiere, para poder responder a la historia inscrita en ellas debemos exponernos a las vicisitudes de una historia en la que ya estamos inscritos y frente a la cual somos —urgente y peligrosamente— responsables porque somos lo que está en juego. Benjamin nos enseña a leer históricamente y con un objetivo que todavía hoy llamaríamos "revolucionario".

II.

Estas dos fotografías fueron tomadas después de que los talibanes tomaran Kabul en 1996, y luego de una serie de prohibiciones contra las imágenes, las fotografías y los retratos en diciembre del mismo año. Fueron tomadas en los campos de refugiados de la Alianza del Norte, bajo la luz de una pequeña lámpara y en el secreto de la noche. Fueron tomadas para recordar y honrar las muertes de los seres queridos y también para recordar y honrar otros rituales anteriores de "memorialización" ya que son, entre otras cosas, fotografías de fotografías. Pretenden hacernos acordar de la violenta historia que produjo estas muertes: la invasión soviética de Afganistán en 1979, que precipitó una larga y sangrienta historia de desplazamiento, guerra civil y luchas por el control del país, los esfuerzos de la CIA y de los servicios de inteligencia pakistaníes para apoyar la resistencia afgana contra la intervención soviética y así expandir la guerra santa, una Jihad islámica que enfrentaría a los países musulmanes integrantes de la Unión Soviética contra el régimen comunista para eventualmente desestabilizarlo, la devastación de Afganistán durante los diez años anteriores a la caída de la Unión Soviética en 1989, el hecho de que en 1990, casi la mitad de la población afgana —6.2 millones— había dejado el país, las guerras civiles y la eventual emergencia del reino del terror en manos de los talibanes desde el comienzo de la década del 90, y para el invierno de 1997 —con 2.7 millones de afganos

exiliados y casi dos millones muertos en el período posterior a la invasión soviética—, la reducción de un país a un paisaje marcado por la desposesión, la destrucción y la muerte. Las imágenes también evocan, aunque de una manera cifrada, la larga historia de invasión, colonización y violencia que ha definido, formado y dividido Afganistán por siglos y las muertes que esta historia ha producido en el pasado, y, como bien sabemos, en el presente y en el futuro (cfr. Cordovez y Harrison; Ghani; Roy y Rashid). Ellas sugieren problemas centrales sobre la relación entre el Islam y la fotografía, entre la tecnología y la modernización, entre la práctica de la quiromancia, la creencia islámica en el mal de ojo y la importancia de la mano y sus cinco dedos en el Corán y también como profilaxis contra el mal de ojo. Dan cuenta, además, de la fuerza de descontextualización que tiene lugar en cada fotografía y que por lo tanto, nos permite sugerir algo sobre la naturaleza de la fotografía en general. En otras palabras: estas fotografías no sólo nos dicen algo sobre el momento en que fueron tomadas —algo sobre las múltiples historias que quedaron inscritas en ellas en ese momento—, sino también algo sobre la estructura y el carácter de la fotografía misma. De hecho, esta fuerza de descontextualización pertenece a la violencia de todas las imágenes y quizás en particular a la violencia de las imágenes de la violencia, en la medida en que la violencia siempre se condensa en una imagen. Es decir que —y sigo aquí a Benjamin en su crítica de la violencia— la violencia se registra cuando la producción de sus efectos es indisociable de su manifestación.

Leer estas fotografías significa, entonces, dar cuenta de las múltiples historias y contextos inscritos en ellas, responder a las innumerables experiencias conmemoradas, desplazadas y cifradas en ellas; significa intentar reconstruir las circunstancias en que fueron producidas, o mejor aún, la circunstancias de aquellos

que están nombrados, sugeridos, diseminados o fechados en la superficie de la imagen; significa pensar sobre qué es la memoria cuando busca recordar lo que permanece vivo, cuando comienza con el trauma de la violencia y de la pérdida. Pero, ¿cómo podemos responder a lo que actualmente no está a la vista, a lo que nunca puede verse en estas imágenes? ¿En qué medida lo invisible las atraviesa como si se tratara de un experiencia de interrupción? El hecho de que estas preguntas surjan como resultado de la intención de leerlas históricamente puede confirmarse en un pasaje tomado de uno de los borradores del texto de Benjamin, "Sobre la noción de Historia". Ahí, Benjamin nos dice que

> el pasado ha depositado en ellos [en los textos literarios], imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. 'Sólo el futuro tiene reveladores a su disposición, que son lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a la luz con todos sus detalles. Más de una página en Marivaux o en Rousseau insinúa un sentido secreto que los lectores coetáneos nunca pudieron descifrar completamente'. El método histórico es un método filológico, que tiene en su base el libro de la vida. 'Leer lo que nunca fue escrito' dice en Hofmannsthal. El lector en que ha de pensarse aquí es el verdadero historiador". (Benjamin 2001: 86)

Si la estructura de una imagen se define como lo que permanece inaccesible a la visualización, si lo que una imagen ofrece es el testimonio de lo invisible —de aquello que, permaneciendo invisible o no escrito en su superficie, exige ser leído—, esta estructura de la retirada nos impide experimentar la imagen en su totalidad o para ser más precisos, nos alienta a reconocer que en la medida en que una imagen carga con varios recuerdos a la vez, nunca puede cerrarse.

III.

Si estas dos fotografías evocan una historia de crisis, pérdida y destrucción, entonces parte de lo que está en crisis, parte de lo que está perdido y devastado es el contexto

acotado en que es posible leerlas. Es por eso que si tratamos de responder intentando establecer sólo los contextos históricos en los cuales fueron producidas corremos el riesgo de olvidar la desaparición del contexto —la esencial descontextualización— que tiene lugar en cada fotografía. Tal como ocurre con las manos que sostienen estos pequeños mausoleos de la pérdida y la muerte, el instante aparece suspendido y arrancado de un momento histórico particular, pasado, presente o futuro. Tal como lo explica Benjamin en su ensayo sobre el *Trauerspiel* (el drama barroco alemán), "el tiempo de la historia es infinito en cualquier dirección y se halla incumplido en todo instante. Esto quiere decir que no resulta posible pensar un acontecimiento empírico que mantenga una relación necesaria con el tiempo en que ha tenido lugar" (Benjamin 1993: 79). El tiempo nos dice que el acontecimiento nunca puede delimitarse por completo. La imagen pertenece al orden de lo *monstruoso*. Es por eso que el esfuerzo por imponer un sentido a los hechos registrados por estas imágenes, por estabilizar un contexto específico —un acto que involucra, entre otras cosas, la lectura de lo que no es visible en ellas— supone violencia y represión. Es por eso también que cualquiera sea la violencia que se despliega en el intento por establecer un contexto para estas imágenes permanece ligada, debido a esta represión, a una esencial no-violencia.

Es en esta relación altamente inestable y peligrosa entre violencia y no-violencia como se forma cierta responsabilidad vinculada a la pregunta por cómo leer estas dos extraordinarias imágenes. Benjamin se refiere a la violencia o la no-violencia de la lectura cuando sostiene que "la imagen que es leída, es decir, la imagen en el Ahora de su 'recognocibilidad', lleva hasta su grado más alto la marca de ese peligroso ímpetu crítico que está en la base de toda lectura" (Benjamin 1972: 5, 578). Al sugerir que no puede haber una lectura de una imagen que no nos exponga al peligro, Benjamin nos advierte acerca del peligro de creer en lo que habitualmente se

entiende como imagen. Para él, la lectura se carga con un poder explosivo que arranca a la imagen de su contexto. Esta fuerza de ruptura no es un efecto accidental de la lectura, sino que pertenece a su estructura. Es por eso que la imagen siempre lleva consigo su propia muerte o su interrupción. Es por eso que siempre aparece como su propia máscara mortuoria.[191]

IV.

Volvamos a estas dos manos y a las imágenes que nos ofrecen. Lo que estas dos fotografías nos dicen, en su mudez, en todo su silencio, en sus múltiples relaciones con la muerte, la memoria, el duelo y la transmisión es que si hay "un pensamiento de la mano o una mano del pensamiento" no pertenece "al orden de la aprehensión conceptual". Estas fotografías no representan el acto de comprensión que comienza con disponer de algo, con tenerlo al alcance de la mano. Por el contrario, las manos que vemos en estas imágenes apenas parecen sostener las pequeñas fotografías que descansan en sus palmas. La imagen del niño muerto parece casi flotar, estar suspendida al igual que la mano que la sostiene levemente apenas rozándola, con cinco dedos que apuntan en diferentes direcciones como si sugirieran —aunque discretamente— la movilidad referencial que estructura cada fotografía. La fotografía está tocada por una suerte de fragilidad y vulnerabilidad, por un sentido de entrega y evanescencia que también es legible en la fotografía de la mano que sostiene la

[191] Heidegger aborda explícitamente la relación entre muerte e imagen fotográfica, en su análisis de las nociones kantianas de imagen y de esquema. Al sugerir que lo que vincula a la imagen fotográfica con la muerte es su capacidad de revelar el proceso general de aparición —y en un pasaje que tiene una gran relevancia para las dos fotografías que nos conciernen—, Heidegger afirma: "la fotografía de una máscara mortuoria, en tanto copia de una semejanza, es en sí misma una imagen, pero esto es sólo porque da la 'imagen' del muerto, muestra cómo aparece el muerto o mejor aún, cómo desapareció…. La fotografía, sin embargo, puede también mostrar cómo algo, como una máscara mortuoria, aparece en general. A su vez, la máscara mortuoria puede mostrar en general cómo aparece algo como la cara de un ser humano muerto. Sin embargo, el cadáver mismo también puede mostrar esto. Y del mismo modo, la máscara misma puede mostrar cómo aparece en general una máscara mortuoria, del mismo modo que la fotografía no muestra sólo cómo es lo fotografiado sino también cómo aparece en general una fotografía" (cfr. Heidegger: 64).

imagen del hermano muerto y especialmente en los dedos que se retiran y se esfuman. En ambos casos, la idea de la mano ofrecida aquí es la de una mano que da, que ofrece, que sostiene —si esto es posible— "sin sostener nada" (Derrida 1987: 173). Si estas dos fotos sugieren la fragilidad, lo incierto y la indeterminación de las que surge cualquier acto de entendimiento, también inscriben, con los límites y los contornos de sus marcos permeables, una alegoría de la fotografía, una alegoría que busca decirnos algo no sólo sobre la naturaleza de la fotografía sino también sobre la posibilidad de leer fotografías.

Las manos que se extienden, que buscan guardar y sostener, llevar y entregar, hacer circular algo como si fuera una suerte, como una suerte de legado o de herencia; estas manos que son un fragmento del pasado nos dicen que el deseo de la fotografía es ofrecer, conservar, trasmitir y entregar un fragmento de nuestra memoria. La mano se nos ofrece como un modelo de transmisión, pero un modelo que exige que pensemos qué significa trasmitir o comunicar, legar, dejar una herencia o un legado que haga posible un futuro. Las fotografías se refieren, entre otras cosas, a qué significa trasmitir, entregar —un recuerdo, una muerte, un pasado, presente o futuro— y no sólo porque confirman, aunque sea de un modo interrumpido, una historia de herencia y linaje, una historia de relaciones entre padres, hijos y hermanos. Al enfatizar la singularidad de una muerte puntual —y no debemos olvidar jamás que lo inamovible de la muerte es que no importa cuántos muertos haya, no importa si se trata de cientos, de miles o de millones, cada uno de ellos implica una muerte singular—, estas imágenes surgieren que la herencia es, como la fotografía misma, una cuestión de singularidad y repetición, de la singularidad de un recuerdo y de la repetición sin la cual no puede haber ni memoria ni herencia. Esta asociación entre herencia y fotografía también sugiere que lo que estas manos nos ofrecen es lo que se

nos entrega con cada fotografía: una imagen. Nunca podemos recordar suficientemente que la fotografía nos da solamente una imagen y no lo que ella muestra. Incluso podemos decir que cada fotografía convierte lo que captura en una suerte de refugiado —al arrancarlo de su contexto y colocarlo en otro lugar y en otro momento. En estas dos fotografías, lo que resulta arrancado del contexto no es simplemente la mano que ofrece la fotografía de un hijo o un hermano muerto, el acto de memoria y de "memorialización" en sí, sino también las innumerables muertes que estas muertes puntuales evocan. El hecho de que las pequeñas fotografías evoquen la ausencia de un hijo o de un hermano nos dice que las fotografías —las que están frente a nosotros pero también las que el padre y el hermano sostienen en sus manos— nos llegan, como toda fotografía, bajo la forma de un duelo.

Sabemos que una vez que el otro muere, una vez que un amigo o un amante muere, la relación muere también y el otro sólo sobrevive "en nosotros" como una imagen. Al mismo tiempo —y esta es parte de la fuerza de estas dos fotografías y especialmente de la que muestra al niño muerto, en la medida en que se puede decir que ambas "exteriorizan" el proceso de un recuerdo interno— cuando miramos a los muertos que han sido incorporados "en nosotros" como una imagen, somos mirados por ellos e incluso transformados en ellos, es decir, en imágenes. Esto significa, en palabras de Derrida que

> sería desde la muerte, desde lo que podríamos llamar el *punto de vista de la muerte*, o más precisamente, de los muertos... o más precisamente aún, desde el punto de vista del *rostro* de los muertos en sus retratos, que una imagen podría darse a ver, es decir, no sólo darse a *sí misma* para ser vista pero también darse en la medida en que es ella la que mira, como si estuviera mirando tanto como siendo mirada". (Derrida 2001: 147-148)

O, como lo propone Benjamin en su libro sobre el drama barroco alemán, en un fragmento que reúne rostro y muerte: "Todo lo que en la historia, desde sus comienzos, ha sido eternamente lamentable, fallido, se expresa en un rostro —o mejor aún en la cabeza de un cadáver" (Benjamin 1990: 159).

Sólo necesitamos mirar otra vez las dos imágenes que están frente a nosotros: el niño muerto nos mira directamente, incluso el hermano muerto que está medio ciego nos mira con su ojo sano.[192] Esta inversión de las relaciones entre sujeto y objeto evoca una de las características de la naturaleza muerta, de ese género pictórico donde las imágenes y las cosas frecuentemente aparecen dotadas de una vida que implica algún tipo de agencia. La naturaleza muerta, como estas dos fotografías que se ofrecen a nuestra mirada, devuelve la mirada y, por lo tanto, en palabras de Hal Foster, nos amenaza con "despojarnos de nuestra capacidad de ver" (265). Esta característica de la naturaleza muerta —el devenir animado de lo inanimado, tal como ocurre por ejemplo en la pintura holandesa— funciona para reevaluar el antiguo término para naturaleza muerta: *ropografía*, la representación de objetos insignificantes. Si esta reevaluación sugiere una suerte de contradicción en el corazón mismo de la naturaleza muerta, esto también forma parte del poder de las fotografías de Fazal Sheikh. Como la naturaleza muerta que muestra cosas mundanas y al mismo tiempo busca cubrirlas de sentido, estas fotografías quieren recordarnos el valor de esas vidas y esas muertes que han sido relegadas o consideradas menos importantes que otras. Nos piden que pensemos acerca de nuestra relación con las vidas y las muertes que evocan y representan y también acerca de la vida y la muerte en general. Nos confrontan con una serie de preguntas —que hoy son quizás más urgentes que

[192] Benjamin sugiere que la niñez ya tiene una relación particular con la muerte cuando, en "Crónica de Berlín", escribe: "Pues, la niñez, que no tiene ninguna opinión preconcebida, tampoco tiene ninguna sobre la vida. Se muestra artificialmente unida (aunque no menos reservada) al reino de los muertos, allí donde éste surge introducido en el de los vivos, que a la propia vida" (Benjamin 1996a: 213).

nunca— acerca del valor de la vida de un musulmán comparada con la nuestra, acerca de si los refugiados de Afganistán son considerados menos humanos en el contexto de la política internacional norteamericana o de su cobertura mediática, y también acerca de las consecuencias que supone no considerar como tales las vidas de los árabes y de los musulmanes. Como la naturaleza muerta que, tal como sugiere Norman Bryson, nos propone que miremos aquello que ha sido desatendido, estas fotografías nos piden que contemplemos esas vidas destrozadas, esos sujetos devastados que, para Fazal Sheikh, han permanecido inadvertidos e incuantificables (cfr. Bryson: 60-95) o, en palabras de Benjamin, "sin expresión". Estas fotografías son como una suerte de naturaleza muerta que nos mira. Y sin embargo no hay simetría en el juego de miradas que se da aquí. Es por eso que cuando contemplamos estas imágenes, lo que está en juego es nuestra responsabilidad con ellas. Los muertos que nos dirigen su mirada en estas imágenes reclaman nuestra respuesta, reclaman que pensemos acerca de la relación que mantenemos con aquello que los condujo a la muerte, nos piden que los *salvemos* no sólo de la violencia histórica que produjo sus muertes, sino también de la historia que busca borrarlos y sustraerlos de ella. El hecho de que las fotografías nos pidan que pensemos simultáneamente en las relaciones entre pasado, presente y futuro se confirma en el momento en que no podemos ver estas dos imágenes sin pensar en la muerte y la devastación que en los últimos casi seis años sufre y sin duda continuará sufriendo el pueblo de Afganistán. Por esa razón, podríamos afirmar que estas fotografías de unas manos que sostienen las imágenes de quienes han muerto nos ofrecen trazos del pasado a partir de los cuales podríamos leer el futuro. Nos dicen que toda lectura es quizás una suerte de quiromancia, un acto de quiromancia que, como la lectura de estas dos manos y de las pequeñas imágenes que

las cubren —y se convierten en parte de ellas—, revela un encuentro con la muerte que define el horizonte del futuro. Y no solamente de nuestro futuro.

V.

Como observa Gershom Scholem en uno de los muchos textos que escribió sobre quiromancia, "la determinación de la personalidad y con frecuencia del destino y futuro del hombre a partir de líneas y otras marcas en la palma y dedos de la mano era una de las artes mánticas que se desarrollaron en el Cercano Oriente, aparentemente, durante el período Helenístico". "En la Edad Media", continúa Scholem, "los quirománticos cristianos hallaron una base bíblica para la quiromancia en el Libro de Job (37:7) —'Él pone un sello en la mano de todo hombre para que todo hombre mortal conozca su obra'— donde podría interpretarse que las marcas de la mano son hechas por Dios para la quiromancia" (Scholem: 477). En el caso de las raíces árabes de la lectura de manos, Scholem recupera la creencia de que la mano es una suerte de libro, una suerte de guía o manual para las generaciones futuras —donde se lee la forma en que los acontecimientos dejan sus rastros históricos en los cuerpos, la forma en que el pasado informa y sobrevive en el presente, y la forma en que se puede leer el futuro a partir de las líneas en la palma de la mano. Dentro de esta historia se considera la palma como la parte más elemental de la mano y como la fuente a partir de la cual se desarrollan los dedos. La mano se relaciona con la expresión del pensamiento (lenguaje y escritura) y, debido a que —citando a Charlotte Wolff—, "la forma, la textura, las líneas y los gestos ejecutados subconscientemente por la mano están, a diferencia de las expresiones de la cara," más allá "de nuestro control," se

cree que poseen la virtud de la imparcialidad (cfr. Wolff 1936, 1942 y 1951).[193] Se cree que la mano posee una relación de privilegio con la lectura y la redacción y, en el caso de los ciegos, el tacto es el único medio de lectura. Inclusive se afirma que las manos son los ojos del que está ciego (cfr. Derrida 1993).

La práctica de la lectura de la mano conlleva, por lo tanto, otro pensamiento acerca de la mano, un pensamiento que —con su énfasis en las líneas de la vida, del destino, del conocimiento, y de la muerte, entre otras cosas— reúne varios de los temas que he abordado en este ensayo: la estrecha relación entre vida y muerte, lectura y herencia, memoria e inscripción, incertidumbre y testimonio, visión y responsabilidad, y entre el pasado, el presente y el futuro. Dichos motivos se analizan en el extraño y difícil ensayo de Benjamin, de 1919, "Destino y carácter". Allí, en el contexto de una reconsideración de las relaciones y diferencias entre destino y carácter, Benjamin busca proporcionar una teoría general de la lectura. "Las concepciones actuales no permiten un contacto teórico directo con el concepto de destino", escribe Benjamin.

> Los hombres modernos aceptan la idea de leer el carácter en los rasgos físicos de un individuo, porque hallan de alguna forma en ellos mismos la noción de carácter en general, pero les parece inaceptable la idea de descifrar análogamente el destino de un hombre según las líneas de su mano. Ello parece tan imposible como 'predecir el futuro', categoría en la cual es incluida sin más la previsión del destino, mientras que el carácter, por el contrario, aparece como algo dado en el presente y en el pasado, y por lo tanto cognoscible. Pero justamente, quien pretende predecir a los hombres su destino, sobre la base de determinados signos, sostiene la tesis de que ese destino, para quien sepa ver (para quien tenga ya en sí una noción inmediata del destino en general), está ya de alguna forma presente o, dicho con más cautela, está ya en su lugar. La hipótesis de que un cierto 'estar en su lugar' del destino futuro no contradice el concepto de éste y la de que su predicción no contradice las fuerzas cognoscitivas del hombre, no es, como se puede

[193] Wolff fue muy amiga de Dora y de Walter Benjamin —se conocieron a principios de los años 20— y no es imposible que su obsesión con la lectura de las manos le interesara mucho a Benjamin, en particular debido a sus propias referencias a la quiromancia. Para mayor información sobre esta amistad, cfr. Wolff 1980: 65-72.

> demostrar, absurda. También el destino, como el carácter, puede ser observado sólo a través de signos, no en sí mismo —pese a que este o aquel rasgo del carácter, este o aquel encadenamiento del destino, puedan ser inmediatamente visibles—, porque la conexión indicada por estos conceptos no está nunca presente más que en los signos, debido a que se halla por encima de lo inmediatamente visible. (Benjamin 1999: 131)

"La plena iluminación de estas relaciones", agrega Benjamin hacia el final de su ensayo, "depende de la determinación del carácter particular del tiempo del destino. El cartomántico y el quiromante muestran en cada caso que este tiempo puede convertirse en todo momento en contemporáneo de otro (que no es presente)" (134-135).

Sería imposible, en este contexto, extraer todas las consecuencias de estos pasajes para la lectura de las imágenes que me interesan aquí, pero me gustaría enfatizar las que para mí son las más importantes. En primer lugar, Benjamin sugiere que aquél que dice predecir el destino a partir de signos —y en especial los signos del cuerpo— nunca encuentra el destino directamente, ya que, "al igual que el carácter, el destino también puede percibirse sólo a través de signos, no en sí mismo". Aquel que lee signos —y aquí Benjamin apunta a lo que caracteriza toda lectura— sabe leerlos *como* signos. Esto significa que tener "inmediato conocimiento del destino como tal" es leer el destino en términos del proceso mismo de significación. El destino —que incluye la posibilidad de predecir el futuro— es aquello que leemos y conocemos cuando aprendemos a leer. Segundo, al encontrar un mundo compuesto de signos, nuestro destino es, por lo tanto, aprender a leer. Leer comprendiendo que toda lectura debe, como "el adivino que utiliza cartas y el vidente que lee las palmas", tener lugar —de poder lograrlo— en algo así como un espacio fotográfico —por lo menos como hemos definido a este espacio—, en un espacio donde el pasado, el presente y el futuro ya no pueden considerarse apartados los unos de los otros, donde el pasado

puede aparecer en lo que vendrá y lo que vendrá en el pasado (aunque no exista simetría entre pasado y lo que vendrá), en un espacio donde pueden emerger fantasmas del pasado así como del futuro. Tercero, en cada instancia, leer significa estar expuesto al tiempo, a los signos o a las imágenes. Pero en referencia a las últimas, si la lectura de imágenes nos lleva a la necesidad de la desaparición desde la cual las imágenes emergen y hacia la cual se retiran —"lo que sabemos que pronto no estará ante nosotros", escribe Benjamin, "es lo que se vuelve imagen" (Benjamin 1998: 105) — se debe a que las imágenes mismas, como el destino, se refieren al tiempo. Pero lo que llamamos tiempo es precisamente la imposibilidad de que la imagen coincida consigo misma. Esto requiere que cada imagen sea una imagen de su propia interrupción, que cada imagen esté regida por la ley que interrumpe su superficie, que prohíbe su propia presentación. Se presenta a sí misma como la repetición de la prohibición frente a imágenes, una repetición que nos señala que la historia sólo puede emerger en la interrupción del continuo de la presentación. Como hubiera señalado Benjamin, sin interrumpir el continuo, sin atacar las técnicas de representación, no habría tiempo histórico. No hay Historia sin interrupción de la Historia. No hay tiempo sin interrupción del tiempo. No hay imagen sin interrupción de la imagen. Sin embargo, si esta imagen interrumpida es todavía una imagen, entonces "imagen" significa "la muerte de la imagen". Significa que cada imagen es una imagen de la muerte, que la única imagen que podría ser realmente una imagen sería aquella que muestre su imposibilidad, su retirada y destrucción, su muerte. La imagen sólo puede ser una imagen cuando no lo es, cuando dice "no hay imagen" o "no puede haber imagen", ninguna imagen individual, cerrada. Las dos fotografías que nos conciernen nos destinan a este entendimiento: nos cuentan, si es que pueden contar algo, que la imagen no demuestra nada. Es más bien un monstruo del tiempo

—donde el tiempo no nos dice la hora adecuadamente—. Es, en palabras de Werner Hamacher un "*monstruum sin mostración*" (Hamacher: 316),[194] y esto además de lo que sabemos acerca de la relación de las manos con el poder *mostración* en general. De hecho, la ambigüedad de la imagen y esta violencia de interrupción —la violencia en juego en la imagen y la imagen abriéndose sin violencia— es la ambigüedad de poder *mostrar* su monstruosidad.

VI.

Como Benjamin sugiere en su ensayo sobre Kafka, la monstruosidad de la imagen nunca puede superarse. Aunque el lector intente develar las parábolas de Kafka para encontrar su significado "en la palma de su mano", Benjamin sugiere que experimenta el placer, no en la palma de la mano donde las diferencias se encuentran resueltas y todo aparecería presuntamente claro y transparente, sino en las líneas y arrugas de la palma cuyos misterios están reservados para el hábil quiromántico (Benjamin 1999: 61). Al leer la palma de la mano, dice Benjamin, es necesario no sólo rastrear las surcos de la palma sino —y quizás en especial—, seguir la escritura silenciosa —los movimientos gestuales— de las mismas manos. Esta escritura silenciosa, sugiere Benjamin, impide que el lector reduzca complicaciones, dilucide enigmas, o ilustre la verdad con una parábola. Inclusive señala que sólo la atención hacia esta escritura silenciosa —aquello que continúe invisible, sobreentendido y quizás no leído— puede concedernos el coraje para actuar decisiva y valientemente.

Benjamin afirma esto último en la sección "Madame Ariane" de *Dirección única*. Allí, en un pasaje que reúne la adivinación, el acto de leer el futuro a través de

[194] Hamacher no usa la frase para describir la imagen, sino como un "nombre" para un nombre.

los signos, la experiencia de la muerte, la pérdida, el duelo y la memoria, sostiene que aquel

> que consulta el futuro con un adivinador pierde, sin ser consciente de ello, el anuncio íntimo de acontecimientos futuros que es mil veces más exacto que cualquier cosa que ellos señalen. Es impelido por la inercia, más que por la curiosidad, y nada es más distinto de la apatía sumisa con la que escucha su destino revelado que la habilidad atenta con la que el hombre valiente da con el futuro. Ya que el presente es un fragmento del futuro, y el conocimiento preciso del momento presente es más decisivo que el esclarecimiento de los hechos más distantes. Los augurios, presentimientos, y señales pasan día y noche a través de nuestro organismo como impulsos de ondas. Interpretarlos o utilizarlos: esa es la cuestión. Ambos son irreconciliables. La cobardía y la apatía aconsejan lo primero, la lucidez y la libertad lo último. Antes de que dicha profecía o advertencia se haya meditado mediante palabra o imagen, ha perdido su vitalidad, el poder de golpear nuestro centro y forzarnos, aunque apenas sepamos cómo, a actuar en consecuencia. De no hacerlo, y sólo entonces, se descifra el mensaje. Lo leemos. Pero ahora es demasiado tarde. Por lo tanto, cuando uno es tomado desprevenido por un incendio o la noticia de una muerte, existe en el primer impacto mudo un sentimiento de culpa, de reproche indistinto: ¿Lo desconocíamos realmente? ¿No sonó diferente en su boca el nombre de la persona fallecida cuando la nombró por última vez? ¿No ve en las llamas una señal de anoche, en un lenguaje que sólo ahora entiende? Y si se perdió un objeto apreciado, ¿no había —horas o días atrás— un aura de farsa o luto a su alrededor que revelaba el secreto? Como rayos ultravioleta, la memoria le muestra a cada hombre en el libro de la vida un guión que glosa el texto de una manera invisible y profética. Pero no es por medio de la impunidad que estas intenciones se intercambian, que la vida no vivida se entrega a las cartas, espíritus, estrellas, para ser en un instante desperdiciada, mal empleada, y devuelta a nosotros desfigurada; no salimos impunes por engañar al cuerpo sobre su poder para encontrar su destino en su propio terreno y triunfar. El momento es el Yugo Caudino bajo el cual el destino debe inclinarse ante el cuerpo. Para cambiar el amenazante futuro en un "ahora" realizado, el único milagro telepático deseable, es un trabajo de presencia física de la mente. Épocas primitivas, cuando tal comportamiento era parte de la agricultura diaria del hombre, le entregaban el instrumento más confiable de adivinación: el cuerpo desnudo…. Cada mañana el día yace como una camisa limpia sobre la cama, esta tela de predicción pura, incomparablemente fina, incomparablemente tejida, nos queda perfecta. La felicidad de nuestras próximas veinticuatro horas depende de nuestra habilidad de recogerla, al despertar (Benjamin 1996b: 482-483).

VII.

En la tradición musulmana, si un hombre pelea con su hermano, no debe tocar su cara, ya que Dios creo al hombre según su *sura* —su imagen, modelo, o forma. Esta tradición une el concepto de *sura* con la prohibición de imágenes que, como la mayoría de las instituciones musulmanas, pueden rastrearse en una interpretación del Corán, aunque el Corán no mencione esta prohibición explícitamente.[195] En el uso lingüístico del Corán, existe una identificación entre los conceptos de diseñar y dar forma y los de hacer y crear. Es por esto que si —según el Corán— Dios es el gran diseñador, todos los diseñadores humanos son imitadores de Dios y, como tales, merecedores de castigo: "A aquel que haga una imagen, Dios le dará como castigo la tarea de soplar el aliento de vida dentro de él; pero no podrá hacerlo", "Aquellos que hagan estas pinturas serán castigados el Día del Juicio pidiéndoles, Denle vida a lo que han creado".[196] Según la *Shari'a*, está prohibido copiar seres vivos, por lo que algunos juristas mayores dicen que sólo lo que tiene sombra está prohibido. Según palabras de Al-Zuhri, sin embargo, todas las imágenes —sin excepción— están prohibidas. Es por esto que por un largo tiempo la fotografía estaba prohibida y, aunque en algunos círculos esta prohibición parece haber sido superada, era un componente esencial de la iconofobia fundamentalista talibana.

Es contra el origen de esta iconofobia que podemos comenzar a registrar la complejidad de la relación entre estas dos fotografías y la prohibición musulmana

[195] Como ha advertido Oleg Grabar, "se ha escrito mucho sobre las actitudes islámicas con respecto al arte. Las enciclopedias o los trabajos generales sobre historia del arte simplemente afirman que, por múltiples razones que raramente se exploran, el Islam se ha opuesto teológicamente a la representación de seres vivientes. Mientras que es bien sabido que el Corán no contiene ninguna prohibición acerca de tales representaciones, las denuncias innegables de los artistas y de las representaciones registradas en las diferentes tradiciones sobre la vida de El Profeta han sido tomadas como expresiones genuinas de una actitud musulmana original" (Grabar: 75). Grabar continúa luego sugiriendo que el Corán se opone a la idolatría pero sin rechazar el arte o la representación como tales, y efectivamente sin ninguna prohibición tan directa como la prohibición bíblica, "No te harás ninguna imagen ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra" (Éxodo 20:4). Para un mayor desarrollo acerca de la prohibición de las imágenes cfr. Nancy: 57-100.

[196] Estos fragmentos pertenecen a la entrada correspondiente a "Sura", en la *Encyclopaedia of Islam, New Edition*: 889.

contra las imágenes. Tomadas bajo el signo de la prohibición de 1996, la sola existencia de las imágenes funciona contra la prohibición: nos llegan como una manera de resistencia, una resistencia a la eliminación de la muerte y devastación, a la represión de la singularidad de la muerte, al silencio impuesto por la prohibición, y a la dolorosa indiferencia al sufrimiento de los otros. Nos vienen como un llamado de responsabilidad y para redimir el pasado. ¿De qué valdría la libertad si los muertos no se liberaran también, al menos los muertos que continúan viviendo en nosotros —y, como sugieren estas fotografías, quizás no hay otros? Al mismo tiempo, al estar producidas bajo la sombra de la prohibición —en secreto, y por la noche—, las imágenes existen como una respuesta a la prohibición. Permanecen en relación a ella, aunque busquen superarla. Esta contradicción entre la resistencia a la prohibición y su confirmación, entre una mano que busca mostrar y una mano que renuncia a la *mostración*, se repite en la relación entre las manos que tienen las imágenes del niño muerto y del hermano muerto y el ojo de la cámara, un ojo que no se puede entender aquí sin referencia a la creencia musulmana en el mal de ojo.

Esta creencia está bien establecida en el Islam y, según Abu Hurayra, el Profeta declaró que el mal de ojo era un hecho. Dentro de la tradición musulmana, los efectos mortales del mal de ojo están generalmente instigados por un deseo de dañar que se transmite por una mirada odiosa o envidiosa, pero también pueden ser involuntarios y pueden ser producto del injurioso poder de una mirada extraña o fija. A veces junto con la palabra hablada —el mal de ojo, *fascinum oculo*, y la mala lengua, *fascinum lengua*, por lo general van juntos— se dice que el mal de ojo vacía casas y llena tumbas y, de hecho, es responsable de la mayoría de las muertes del

mundo.[197] Si la mano del que sobrevive a la muerte de su hijo o de su hermano se ve expuesta al ojo de la cámara —un ojo que, como sabemos que se dice muchas veces, mata, petrifica, sacrifica, y aniquila todo lo que su lente captura—, esta mano es también la que resiste los efectos más devastadores del mal de ojo. De hecho, el símbolo protector más efectivo contra el mal de ojo es el número cinco (*khamsa*) y la representación de los cinco dedos de la mano posicionados, junto con la palma, en dirección al ojo. En varios países musulmanes, el "cinco" todavía posee un valor mágico como defensa contra el mal de ojo y, por esto, un popular método para la defensa contra el mal de ojo consiste esencialmente en extender la mano y los dedos hacia la persona cuya mirada puede dañar y pronunciar una fórmula que contenga la palabra "*khamsa*". Es por esto que la marca de una mano pintada con hena —y por lo general una mano con un ojo pintado en la palma— es también un método de protección preferido (también podemos recordar que el hena es un material de la buena suerte, ya que se arroja sobre los cuerpos antes de enterrarlos).

Cuando las fotografías de Fazal Sheikh muestran las manos seccionadas, evocan, confirman y resisten una constelación de creencias islámicas dentro de un medio que tiene su propia historia controvertida dentro del Islam. Esta entrega a palmas abiertas de imágenes de los muertos dice simultáneamente "sí" y "no" al ojo de la cámara: miren lo que les ofrece mi mano, esta pequeña imagen de un niño muerto y de un hermano muerto, y dejen que otros sepan lo que ustedes ven, pero también, sin mirar, pueden saber sobre lo que produjo esta muerte; como la cámara que registra este acto de memoria y homenaje, sean testigos de lo que aquí se recuerda y se olvida; no me miren de manera tal que pronto me lleve a compartir la experiencia de muerte de mi hijo o hermano; vean la mano que han seccionado y sepan que, aun

[197] Para un desarrollo del problema del "mal de ojo" y las diferentes maneras de protegerse de él, véase la entrada correspondiente a "Ayn" en la *Encyclopaedia of Islam*: 786.

frente a esta violencia, seguiré mostrando lo que pueda; vean la manera en que su ojo ya me ha destinado a la muerte, a la mortificación, a la petrificación, y a la cosificación que tiene lugar en todas las fotografías, vean la manera en que juntando el retrato con la naturaleza muerta, me han transformado en una cosa, un tipo de naturaleza muerta, y de esta manera mataron la vida que deseo preservar.

VIII.

El hecho de que estas dos fotos representen una alegoría del vínculo entre la fotografía con la visión y la indeterminación de la cual emerge, con la ceguera y la esencial renuncia o muerte de lo fotografiado, se confirma por dos detalles presentes en la imagen de Haji Qiamuddin sosteniendo la pequeña fotografía de Asamuddin, su hermano. El primer detalle sobre el que quiero centrarme es el ojo izquierdo herido del hermano muerto, una herida que anuncia, aún antes de su muerte, su relación con la oscuridad, y la noche. Su párpado ya cerrado señala quizás el proceso del entierro, el cierre de la tapa del ataúd que pronto experimentará. Su otro ojo, sin embargo, el abierto, el izquierdo, mirando fijo también parece el ojo de un ciego, quizás el ojo del muerto, en el preciso momento en que el velatorio comienza: todavía está abierto, pero podemos imaginarnos la mano que pronto vendrá a cerrarlo. Menciono esto porque la imagen del hermano medio ciego no sólo sugiere la apertura y el cierre del obturador, sino también la apertura y el cierre de la visión que se representa en toda fotografía. Se trata siempre de una historia de lo que el ojo puede ver y de lo que no puede ver —de lo que la cámara puede capturar y de lo que elude. Decir esto, sin embargo, es simplemente decir que nuestra experiencia de una fotografía es siempre una experiencia del ojo —de un ojo que busca ver donde no ve, donde ya no ve, o donde todavía no ve. En todo momento nos piden que respondamos a un simple juego

de luces y sombras y respondemos al mutismo de este juego inventando historias, relacionando cada imagen con muchos relatos posibles.

Sin embargo, nunca sabremos si las historias que contamos —sobre lo que pensamos que vemos cuando miramos— tocarán o comprometerán las imágenes que están ante nosotros. ¿Qué pasa cuando una fotografía muestra la experiencia del ojo sobre la oscuridad, cuándo lleva la línea de nuestra visión hacia una luz o sombra que no nos deja ver? ¿Qué pasa cuando nuestros ojos encuentran lo que no pueden ver, o cuándo encuentran lo que no puede ser encontrado? ¿Cuál será la relación entre la experiencia de la ceguera y de las sombras y lo que hace de una fotografía una fotografía? ¿De qué manera esta imagen nos dice que la visión se encuentra esencialmente vinculada a la experiencia del duelo, una experiencia del duelo que no sólo vela la experiencia sino la visión misma?

Esta retirada de la visión se ve reforzada en la fotografía al desvanecerse las huellas digitales de las manos, al retirarse dentro de la oscuridad de la que emergen. Lo que se retira es la capacidad de la mano de señalar, indicar y referir. Esta retirada —como la retirada y la muerte del hermano— profundiza la alternancia entre recordar y olvidar que deja sus rastros en la fotografía. Las huellas digitales que se desvanecen evocan un principio de indeterminación. Ese desvanecerse de la posibilidad de la referencia no significa, sin embargo, que la referencia ya no sea posible. Significa que, como la memoria de los muertos en las imágenes anteriores a nosotros, está siempre a punto de desaparecer, sin nunca desaparecer, está siempre a punto de esfumarse, sin nunca esfumarse. Las imágenes, entonces, representan un arte de perpetua retirada y referencia, un arte que siempre anuncia la retirada de lo que es fotografiado.

IX.

Deberíamos decir que es por eso que la imagen nos permite hablar de la muerte antes de morir. Como he sugerido en otra parte, "la imagen ya anuncia nuestra ausencia. Sólo necesitamos saber que somos mortales. La fotografía nos dice que moriremos; un día no estaremos más aquí; o mejor, sólo estaremos aquí en el modo en que siempre hemos estado: *como* imágenes. La fotografía anuncia la muerte de lo fotografiado. Por eso, lo que persiste en una imagen es, además, la persistencia de la muerte: lo que parte, desiste y se retira" (Cadava: 48). Tal como lo propone Benjamin en su texto sobre la obra de arte, "el hombre se retira de la fotografía" (Benjamin 1989: 31). Esto significa que no puede haber fotografía sin la retirada de lo que se fotografía. Las imágenes fotográficas traen la muerte de lo fotografiado y debido a que la conjunción de la muerte y de lo fotografiado es el principio mismo de la certeza fotográfica, la fotografía es una suerte de cementerio, un pequeño monumento funerario, una tumba para los muertos vivos. Como explica Roland Barthes, si la fotografía produce cierto horror es porque "certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta" (Barthes: 139). Incluso si una fotografía busca conmemorar, recordar, mantener con vida a los muertos, simultáneamente confirma la partida y la muerte del que ya no está. Es la efigie de su muerte.

Es por eso que la fotografía es un modo del duelo, de un duelo que reconoce lo que tiene lugar en cada fotografía: el retorno de los que se fueron, de los que ya no están. Sin embargo, aunque lo que la fotografía capta ya no está vivo o presente, su haber-estado-aquí forma parte ahora de la estructura referencial que marca nuestra relación con la fotografía. Es por eso que el regreso de lo que fue toma la forma de un asedio. Como lo afirma Benjamin en su ensayo de 1916 sobre el *Trauerspiel*, "los

muertos se convierten en fantasmas" (Benjamin 1993: 183). La posibilidad de la imagen fotográfica requiere de la existencia de los espectros y fantasmas. Por eso, no es casual que Haji Qiamuddin diga que, cuando sueña, ve a su hermano Asamuddin caminando en su pueblo natal con su Kalashnikov colgada del hombro "tal como hacía cuando estaba vivo" (Sheikh: 100). Es precisamente en la muerte donde se revela el poder de la fotografía y se revela hasta tal punto que continúa evocando lo que ya no está ahí. Al fotografiar a alguien, sabemos que la imagen permanecerá cuando él no esté, incluso empieza circular durante su vida, sin esa persona, anticipando su muerte cada vez que la miramos. Nos dice que no hay vida excepto "la vida que significa la muerte" (Benjamin 1992: 186).

Por eso, podemos decir que no hay fotografía, ni hay imagen, que no reduzca lo fotografiado a cenizas. Como propuso Man Ray en 1934, en un ensayo titulado "The Age of Light", las imágenes son "residuos oxidados, fijados por la luz y elementos químicos, de organismos vivos. Ninguna expresión plástica puede alguna vez ser más que un residuo de la experiencia [...] El reconocimiento de una imagen que ha eternizado una experiencia trágicamente llama al acontecimiento más o menos claramente como las imperturbables cenizas de un objeto consumido por el fuego" (Ray: 53). Benjamin propone algo similar en un pasaje de "El narrador" en el que identifica al lector con el fuego. Se dice que el lector "anula" y "traga" el "material" o el "tema" de una novela "como el fuego a la leña en la chimenea". Lo que sostiene a este lector-llama ya no es sólo la madera y las cenizas –incluso si ahora éstas se transforman en un texto—, sino una pregunta que aviva su interés: ¿cómo aprender que la muerte nos acecha? Al señalar que el sentido de la vida de un personaje "sólo se configura después de su muerte", Benjamin dice que, para leer, el lector debe "tener la certeza de poder experimentar la muerte de los personajes junto con ellos"

(Benjamin 1986: 204). Ardiendo sobre los leños del pasado y sobre las cenizas de la experiencia previa, el lector-llama aprende a leer, al advertir su propia mortalidad. Leer significa aprender a morir.

X.

No hay imagen que no surja de las heridas del tiempo y de la historia, que no esté erosionada por la pérdida y la finitud que tiene lugar, sin tener lugar completamente. Esto significa que la imagen testimonia no sólo su propia imposibilidad, sino también la desaparición y la destrucción del testimonio y de la memoria. Es por eso que la historia y los hechos capturados por estas dos fotografías convocan a la memoria —una memoria de la violencia y del trauma que ellas evocan, una memoria que nunca puede ser una memoria cuyo objetivo sea restaurar o conmemorar. Si el pasado se experimenta como pérdida y como ruina es precisamente porque no puede ser recobrado. Sin embargo, el hecho de que esta violencia y este trauma, esta pérdida y esta ruina sobrevivan en las diversas formas —histórica, política, religiosa o literaria— que hoy heredan sus legados, significa que la experiencia a la que se refieren no ha quedado atrás. Como bien sabía Benjamin, no hay en la historia un "después" del trauma de la pérdida y la violencia. Aunque ya no podamos creer que la memoria y la conmemoración nos ayude a prevenir el desastre, todavía estamos obligados a imaginar medios para recordar lo que permanece sin ser recordado, lo que destrozándose y consumiéndose a sí mismo todavía demanda ser preservado, incluso si yace en una historia que nunca puede entrar a la historia. Si nada puede reemplazar lo que se ha perdido para la historia, ¿es posible interrumpir el curso de la historia y sus catástrofes o estamos condenados irremediablemente a reiterar y reactivar esta condición de pérdida y desplazamiento? Esta pregunta no sólo nos dice por qué

debemos aprender a leer el pasado —a leer las imágenes irrecuperables del pasado— sino también, como diría Benjamin, que estas imágenes amenazan con desaparecer tan pronto como nos sentimos no-reconocidos en ellas. Es por eso que, tal como ha sugerido el artista italiano Salvatore Puglia, lo que nos queda es "atesorar esas imágenes huidizas de lo que ha desparecido, recolectar los fragmentos evanescentes de estas historias de la desaparición. Lo que queda es la posibilidad de un gesto: entregar, proteger dentro de los recuerdos fragmentarios a los que estamos condenados, algunos vestigios, algunas expresiones de una anamnesis múltiple".[198] Lo que queda son los fragmentos, las ruinas de una imagen o una fotografía, tal vez una imagen o una fotografía como éstas.

BIBLIOGRAFIA

ABDUL, Ghani. *A Brief Political History of Afghanistan*. Lahore: Najaf Publishers, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. "Beyond Human Rights", en *Means Without End: Notes on Politics*. Trad. Vincenzo Binetti y Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 15-26.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhaüser (eds.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. 7 vols.

BENJAMIN, Walter. "El narrador", en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Trad. Roberto Vernengo. Barcelona: Planeta, 1986.

BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.

BENJAMIN, Walter. "Zentralpark", *Cuadros de un pensamiento*. Trad. Susana Mayer. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.

BENJAMIN, Walter. *La metafísica de la juventud*. Trad. Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós, 1993.

BENJAMIN, Walter. "Crónica de Berlín", en *Escritos autobiográficos*. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid: Alianza, 1996a.

[198] Este pasaje pertenece a un manuscrito inédito titulado "Abstracts of 'Abstracts (of Anamnesis).'" Este texto fue leído en el Alexander S. Onassis Center de la New York University, en la primavera de 1995, junto con la exhibición de Puglia, "Abstracts (of Anamnesis)".

BENJAMIN, Walter. *One-Way Street*. en Marcus Bullock y Michael W. Jennings (eds.), *Selected Writings, Vol.1, 1913-1926*. Trad. Edmund Jephcott. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996b.

BENJAMIN, Walter. "El París del segundo imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.

BENJAMIN, Walter. "Destino y carácter", en *Ensayos escogidos*. Trad. Héctor A. Murena. México: Ediciones Coyoacán, 1999.

BENJAMIN, Walter. "Sobre el concepto de historia", en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción y notas Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM / ARCIS, 2001.

BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

CADAVA, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la Historia*. Trad. Paola Cortés-Rocca. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.

CORDOVEZ, Diego y Selig Harrison. *Out of Afghanistan: The Inside Story of the Soviet Withdrawal*. New York: Oxford University Press, 1995.

DERRIDA, Jacques. "Geschlecht II: Heidegger's Hand", en John Sallis (ed.) *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*. Trad. John P. Leavey. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

DERRIDA, Jacques. "By Force of Mourning", obituario de Louis Marin, en *The Work of Mourning*. Trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Encyclopaedia of Islam, New Edition, *Vol. 9*. C. E. Bosworth, E. Van Donzel, W. P. Heinrichs y G. Lecomte (eds.). Leiden, Netherlands: E. J. Brill, 1997.

FELMAN, Shoshana. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

FOSTER, Hal. "The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life", en Emily Apter y William Pietz (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

GRABAR, Oleg. *The Formation of Islamic Art*. New Haven: Yale University Press, 1973).

HAMACHER, Werner. "The Gesture in the Name: On Benjamin and Kafka", en *Premises: Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan*. Trad. Peter Fenves. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Trad. Richard Taft. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

NANCY, Jean-Luc. "Le représentation interdite", en *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

RASHID, Ahmed. *Taliban, Militant Islam, Oil & Fundamentalism in Central Asia*. New Haven: Yale University Press, 2000.

RAY, Man. "The Age of Light", en Christopher Phillips (ed.) *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

ROY, Olivier. *Afghanistan, from Holy War to Civil War*. Princeton: Princeton University, 1995.

SHEIK, Fazal. *The Victor Weeps: Afghanistan*. Zurich: Scalo, 1998.

SCHOLEM, Gershom. “Quiromancia”, en *Encyclopaedia Judaica*, Corrected Edition. Jerusalem: Keter Publishing House, 1982- .
WOLFF, Charlotte. *Studies in Hand-Reading*. London: Chatto & Windus, 1936.
WOLFF, Charlotte. *The Human Hand*. London: Methuen, 1942.
WOLFF, Charlotte. *The Hand in Psychological Diagnosis*. London: Methuen and Co., Ltd., 1951.
WOLFF, Charlotte. *Hindsight*. London: Quartet Books, 1980.

La ciudad de los muertos

Walter Benjamin, la Comuna y una imagen sin relato

ELSA R. BRONDO



Eugène Disdéri, Insurgés túes pendant la Semaine sanglante

Esta imagen de muertos confinados a sus ataúdes podría ser una alegoría silente de la ciudad moderna. Apenas registrados por un número colocado sobre sus pechos, las huellas que han dejado su vestimenta y corte de pelo son testimonio de lo que vemos, pero carecen de un relato. Son muertos atribuidos a una insurrección urbana, la Comuna de París —gobierno popular, del 18 de marzo al 28 de mayo de 1871—;[199] no son ya soldados uniformados, desperdigados en el campo de batalla: no hay escenografía campestre ni bruma en el cielo. La ciudad se repite en el encuadre: sucesión de cuerpos, números y anonimato. El espacio urbano como campo de lucha de clases,

[199] La Comuna de París fue un breve movimiento proletario, posterior a la derrota del Segundo Imperio de Napoleón III frente a Prusia en 1871, cuya importancia radica en ser una insurrección socialista de trabajadores. Para Eric Hobsbawm "fue extraordinaria, heroica, dramática y trágica, pero breve en términos de realidad, y según la mayoría de los observadores serios un gobierno sentenciado e insurrecto de los trabajadores de una sola ciudad, cuyo mayor logro radica en ser realmente un *gobierno*, aunque durara menos de dos meses" (Hobsbawm: 176).

que ocupa una parte especial del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin,[200] está aquí ilustrado como epílogo de una derrota y a la vez como fantasma. La imagen habla a la vez que enmudece: ¿por qué hacer una fotografía de estos muertos en el París de 1871, acomodados prolijamente en un talud de, tal vez, una fosa común? ¿Por qué tendríamos que necesitar un relato sobre la aparente elocuencia de la imagen? ¿Nos bastaría con saber que es una fotografía atribuida a los caídos de la Comuna de París y a la hechura del fotógrafo Eugène Disdéri, aunque no se tenga absoluta certeza?

El pie de foto actual de la imagen, "*Eugène Disdéri, Insurgés túes pendant la Semaine sanglante* [?] *Photographie, fin mai-début juin* 1871 (?), *Paris, BNF, Esc.*", hace evidente su ambigüedad y vacío, con el uso de los signos de interrogación incluidos, pero también la disposición de considerarla, *malgré tout*, como un retrato de los vencidos, cuyo interés reside en su condición de 'excepcional' testimonio. Frente a la escasez de fotografías de muerte colectiva, muchos comuneros caídos fueron retratados en primeros planos que circularon tanto en los archivos policiales, como en el comercio del morbo social.[201] Estos retratos de una muerte individual se sumaron a una serie de panorámicas de un París en ruinas: las imágenes de la post Comuna reproducen espacios abiertos de la ciudad, que había sufrido una transformación urbanística reciente y, después de la revuelta, luce su devastación. Los grandes planos asimilan a los personajes en una helada lejanía. En contraste, los

---

[200] Como señala Michael Löwy en su artículo "La ciudad, lugar estratégico del enfrentamiento de clases. Insurrecciones, barricadas y haussmannización de París en el *Passagen-Werk* de Walter Benjamin": "el espacio urbano como lugar de lucha entre clases", ocupa un lugar especial en el proyecto de Benjamin (Löwy: 181).

[201] Como anota Nicolás Sánchez Durá en su "Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger": "Es pues la fotografía usada como arma policial […] incluso en el caso de la Comuna puede decirse que su uso oscila entre lo forense y lo logístico, dado que los informes fotográficos de los cadáveres eran enviados al Hôtel de Ville, sede tanto de la administración como del estado mayor. No obstante es sintomático que en el caso de los líderes y dirigentes ese uso no excluyó el que tales retratos se comercializaran, aun a pesar de los decretos que de inmediato regularon la difusión de los testimonios fotográficos de la Comuna de los cuales, al contrario de las ruinas, aquéllos quedaban excluidos" (31).

muertos del talud, verticales edificaciones de la represión, presentan un acercamiento a una forma moderna de violencia. Gracias a la fotografía, privilegio de la técnica en París, "capital del siglo XIX", tenemos el testimonio —dudoso y simbólico— a la vez de un momento fundamental para el desarrollo de las revoluciones sociales durante el capitalismo, y también de los indicios de una forma nueva de documentar en imágenes la guerra: la masacre civil en el ámbito de las ciudades.

La interpretación que se ha hecho de la imagen de los muertos en el talud, avala —a manera de sinécdoque— las cifras estratosféricas de caídos de la Comuna que oscilan según las fuentes entre 30 y 50 mil. Pero esa condición ambigua de testimonio, también pone sobre la mesa la siempre vigente discusión entre la imagen y la palabra, entre lo que vemos y su interpretación. Pensemos a la manera de George Didi-Huberman, que "hacen falta imágenes para hacer historia, sobre todo en la época de la fotografía y el cine. Pero también hace falta imaginación para volver a ver las imágenes y, por lo tanto, para volver a pensar la historia" (310). Ver las imágenes para pensar otra historia o, en el caso de la página en blanco, imaginarla a partir de sus huellas y fragmentos. Ante el simbolismo del movimiento de la Comuna, oponer una interpretación alegórica a la lectura de los cuerpos sin relato "dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado" (Benjamin 2007: 229).

La imagen sin relato

De la fotografía de los muertos de la Comuna, como se ha señalado, sabemos muy poco. Se atribuye a Eugène Disdéri (1819-1889), un extraordinario hombre de negocios francés que se hizo rico en el París del Segundo Imperio con retratos de la burguesía y su invento, la *Carte-de-Visite*. Estas tarjetas personales, que contenían el retrato de sus portadores, fueron de uso corriente en el París de Napoleón III. Era la

aplicación comercial de una nueva técnica de fotografía cultivada por Disdéri: la exposición múltiple de una cámara con varios objetivos que sustituyó al daguerrotipo. Esta producción en serie hizo posible una sofisticación de las relaciones sociales. La burguesía solía usarlas para anunciar su visita, a la manera de las pequeñas tarjetas que se siguen usando con fines empresariales.

Disdéri era el fotógrafo de moda en la segunda mitad del siglo XIX: abarató los costos del retrato y fue uno de los primeros fotógrafos de estudio que construyó decorados para sus modelos. Las famosas columnas griegas que completaban la composición en sus imágenes, sobrevivieron hasta los años setenta del siglo XX en muchos estudios del mundo. Benjamin dedica algunos párrafos a Disdéri en el apartado Y del *Libro de los Pasajes*; tomado del manuscrito de su amiga Gisele Freund, *La fotografía desde el punto de vista sociológico*, dibuja con una cita del mismo Disdéri el interés por una *técnica comercial* para agradar a un mercado burgués: "Los accesorios característicos de un taller fotográfico de 1865 son la columna, la cortina y el velador. Ahí se mantiene, apoyado, sentado o de pie, el sujeto por fotografiar, de cuerpo entero, de medio cuerpo o de busto. El fondo es amplio, conforme al rango social del modelo, gracias a accesorios simbólicos y pintorescos" (Disdéri, citado en Benjamin 2007: 689). En páginas siguientes Benjamin describe en francés, sin referencia, la siguiente escena: "Al pasar por la casa de Disdéri en el bulevar, Napoleón III ordena detenerse al regimiento que dirige, sube, y se hace fotografiar" (690). Pero ya para 1871 Disdéri convivía con varios de sus imitadores, en un negocio cada vez más competitivo y menos lucrativo; Napoleón III era un emperador en el exilio, después de su derrota frente al ejército de Prusia, la estética de la perfección urbana, diseñada por Haussmann en 1852, se había sustituido por la de la ruina.

¿Por qué se atribuye a Disdéri la fotografía que nos ocupa? Con Thiers a la cabeza del gobierno "oficial", que había recuperado París del gobierno proletario, y los comuneros muertos, encarcelados o desterrados, es posible pensar que se encargó a un fotógrafo afín al régimen, como Disdéri, el trabajo de realizar esta imagen, tal vez con fines ejemplares. Pero no sin razón, se especula que la fotografía corresponde a civiles que murieron durante el sitio prusiano en París, antes del movimiento de la Comuna. El pudor con el que se cubren cuerpos y heridas, los números sobre sus pechos y esa especie de guirnalda florida que sostiene un joven desnudo en la esquina inferior derecha, son huellas de un respeto que difícilmente se tendría por los comuneros.[202] En contraparte, si fue usada con fines propagandísticos, quizá era importante que la población se viera reflejada en esos muertos, que pudieran identificar incluso a algunos y tener muy claro que cualquiera podía correr la misma suerte que estos cuerpos con personalidad ciudadana. Cualquier hipótesis es posible, aun aquella en que la imagen fuera un simple registro militar del enemigo.

Si Disdéri fue el fotógrafo, habría una correspondencia clara con el tema de la diferencia y la repetición que distinguía su trabajo comercial, producida también en la disposición de los cadáveres.



Eugène Disdéri (1860?)

Resulta evidente que los muertos fueron acomodados en vertical, para que fueran vistos.

¿Vistos por la lente o exhibidos ante un público numeroso de observadores? Parece no haber respuestas.

[202] Como menciona Bertrand Tillier en su libro *La Commune de Paris, révolution sans images?*, "*cette image est similaire à d'autres photographies réalisées par ce photographe, après le 19 janvier 1871, et qui représentent, allonges dans des bières ouvertes et numérotées, des corps de gardes nationaux tués à la très meurtrière bataille de Buzenval*" (66).

La técnica fotográfica de la exposición múltiple, desarrollada como un negocio para el mercado burgués por Disdéri, se convirtió durante la Comuna en una herramienta forense. Los retratos 'privados' de los comuneros fueron usados para una investigación policiaca y después de ser detenidos fueron fotografiados para identificar y archivar rostros subversivos. La reproductibilidad técnica de las imágenes se convirtió en un instrumento de los vencedores, así como la majestuosa haussmannización de París señalada por Benjamin, hizo posible su triunfo sobre la Comuna.

Benjamin y la Comuna

Siguiendo la lectura que Michael Löwy hace del *Libro de los Pasajes* en "La ciudad, lugar estratégico del enfrentamiento de clases. Insurrecciones, barricadas y haussmannización de París en el *Passagen-Werk* de Walter Benjamin", la Comuna de París ocupa un breve espacio en comparación con el que dedica a temas como "Insurrecciones y combates de barricadas 1830-1848" y "La haussmannización de París como 'embellecimiento estratégico' 1860-1870". Como especula el mismo Löwy, las críticas y escepticismo de Benjamin frente al primer movimiento proletario quizá "fueran en efecto un cuestionamiento ciertamente implícito e indirecto, a la política del PCF [Partido Comunista Francés] en esta época [… y] a la idea que Benjamin se hace de una historiografía crítica a partir del punto de vista del presente —un recurso fecundo, pero no exento de problemas y riesgos de deformación" (205). Benjamin dedica escasas seis páginas a la Comuna —en la versión al español del *Libro de los Pasajes* en las páginas 789-794—, en donde no dejan de llamar la atención las referencias que provienen de una exposición sobre la Comuna en Marie de Saint-Denis. Es probable que Benjamin haya asistido a esta exposición que se llevó

a cabo en 1935 (del 15 de marzo al 26 de mayo) en el Museo Municipal de Saint-Denis, llamada *La Commune de Paris, 18 mars-28 mai 1871. Exposition d'art et d'histoire*. Lo que resulta poco probable es que en esa exposición hubiera aparecido la imagen de los muertos del talud, que Benjamin habría consignado. La actualización reciente de esta fotografía se debe a otra exposición, esta vez en el Musée d'Orsay en el año 2000, llamada *La Commune photographiée* y de la cual proviene el actual pie de foto. Por las referencias y los comentarios de Benjamin, podemos especular que la exposición de 1935 ponía especial atención a la propaganda, documentos y grabados de la época e incluso a recreaciones teatrales fotografiadas, equivalentes a lo que hoy llamamos infografía. En el *Libro de los Pasajes* no se menciona ninguna imagen o imágenes de los caídos y mucho menos se arriesga un pie de foto. Para Benjamin la relación entre imagen documental y pie de foto es indisociable y necesaria, como anota en la parte final de su "Pequeña historia de la fotografía",

> la cámara empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación. No en vano se ha comparado la fotografía de Atget con las del lugar de un crimen. Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen, no es un criminal cada uno de sus transeúntes? ¿No es la obligación del fotógrafo, descendiente del augur y del arúspice, descubrir en sus imágenes la culpa y señalar al culpable? […] ¿No se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía? (Benjamin 2004: 52-53)

Desafortunadamente el pie de foto no sólo señala la culpa y el culpable, conocemos de sobra el peligro de las apropiaciones, las resignificaciones y los usos políticos de la imagen a partir de la "construcción" del pie de foto; peligro que en el breve ensayo de Benjamin pasa inadvertido. En su descargo, podríamos invocar las

Tesis sobre la historia, que en su forma fragmentaria ofrecen un punto de partida, una posición y una guía para leer los productos de la historia y sus imágenes. En las *Tesis* Benjamin nos ofrece en acto y en consigna las posibilidades de la alegoría como visión del mundo y, por tanto, su frase: "cepillar la historia a contrapelo" (Benjamin 2008: Tesis VII, 43), tendría que ver con un pensamiento crítico que se pregunta si el posible "falso testimonio" de los cadáveres del talud, es en cierto sentido la imagen vacía, a la vez que saturada, de por lo menos 30 mil muertos.

Leer esta imagen desde su vacío, que no podrá ser llenado por otra imagen (fotográfica al menos), no deja de ser aporético. Contemplar esta edificación de muertos, no puede equipararse a estar ante el monumento que se erigió en el cementerio de Père Lachaise, en el muro donde fueron fusilados muchos de los comuneros (*Mur des fédéres*). La placa del monumento reza: "*Aux morts de la Commune*. 2 28 *Mai* 1871" (Para los muertos de la Comuna). Mientras el muro constituye un sitio histórico y monológico, a la vez que memoria adjetivada de fusilamientos sumarios, la imagen es el testimonio que no es, pero que es necesario que sea.

En la era de la fotografía, en la misma capital de la fotografía, en el lugar donde ejercían los más importantes fotógrafos del mundo, no existe un testimonio en imagen de los comuneros masacrados y, por ausencia, una imagen que podría ser, toma el lugar de un fragmento, como lo es una pequeña pieza inconexa que descubre un criminólogo, desde la cual le es posible imaginar un asesinato.

La catástrofe del primer gobierno proletario encuentra en esta imagen de los muertos, dispuestos para ser vistos, una corrección imaginaria al borramiento de una masacre. Quizá por ello es imposible prescindir de ella, pero también por el mismo motivo se hace indispensable consignar la duda de su autenticidad. Frente a un

sentido simbólico y unívoco, la ambigüedad produce un permanente estado crítico, en donde los muertos se evocan como espectros y en donde, no hay que olvidarlo, siempre existe una apropiación política de la imagen documental.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. "Pequeña historia de la fotografía", en *Sobre la fotografía*. Trad. José María Millanes. Valencia: Pre-textos, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Rolf Tiedemann (ed.) Madrid: Akal, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México: Ítaca/uacm, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

HOBSBAWM, Eric. *La era del capital, 1848-1875*. Trad. A. García Fluixá y Carlo A. Caranci. Barcelona: Crítica, 2007.

LÖWY, Michael. "La ciudad, lugar estratégico del enfrentamiento de clases. Insurrecciones, barricadas y haussmannización de París en el *Passagen-Werk* de Walter Benjamin", en Esther Cohen (ed.), *Walter Benjamin. Dirección Múltiple*. México: UNAM, 2011.

SANCHEZ Durá, Nicolás. "Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger", en Sanchez Durá, Georg Knapp, Ernst Jünger et al. (ed.), *Ernst Jung: Guerra, técnica y fotografía*. Trad. J. B. Linares. Valencia: Universidad de Valencia, 2002.

TILLIER, Bertrand. *La Commune de Paris, révolution sans images: politique et représentations dans la France republicane (1871-1914*). Paris: Champ Vallon, 2004.

Imaginaria

(Una fotografía significa tanto una virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo)

MARIANELA SANTOVEÑA RODRÍGUEZ

1.

Buscar en el cielo fieras y guerreros; desenterrar consejos y fatalidades; danzar el contorno preciso de una palabra; tallar sobre una placa rectas y curvas en delicado equilibrio ascendente y descendente; copiar todo un libro como si fuera un dibujo; cortar y fundir tipos móviles: es un repertorio de acciones al que estamos desacostumbrados. Cada vez hay menos letras capitulares. Cada vez hay menos palabras hechas de grafito o metal. La materia de la lectura se sustrae a la mirada. Y, al mismo tiempo, asistimos a la profusión moderna de los libros. Sólo que ahora, leemos sin ver.

El orden natural de las cosas dice que "la vista llega antes que las palabras. [Que] el niño mira y ve antes de hablar" (Berger: 13). "Y [que] mirar es un acto voluntario" (Berger: 14), voluntarioso incluso. "Toda alma que tenga empeño en recibir lo que le conviene […] encuentra su alimento y bienestar […] en la contemplación". Gracias a su empeño, el alma "tiene ante su vista a la misma justicia, tiene ante su vista a la sensatez, tiene ante su vista a la ciencia" (Platón: 247*d*). Así pues, la vista llega *cronológicamente* antes que las palabras, pero, además, el adulto con voluntad suficiente, mira y ve *ontológicamente* antes de hablar. Naturalmente, "nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma" (Berger: 14). "La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible […] Todo

converge hacia el ojo como si éste fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible está ordenado en función del espectador". Y aun cuando se trate de "un solo espectador que […] únicamente [puede] estar en un lugar en cada instante" (Berger: 23), para que todas las imágenes del mundo converjan en el ojo, no hace falta más que una sola cosa: la cosa que piensa, que mira y ve ontológicamente antes de hablar. Al "mirar desde la ventana a unos hombres que pasan por la calle […], ¿qué veo sino sombreros y capas, bajo los cuales podrían ocultarse autómatas? Sin embargo, juzgo que son hombres. Y así comprendo, sólo con la facultad […] que hay en mi mente, lo que creía ver con los ojos" (Descartes: 28).

La vista llega antes que las palabras, pero, al parecer, la soberbia llega antes que la vista. La facultad de contemplación se ha ejercido con los ojos cerrados. Y, mientras no mirábamos, la materia de la lectura ha sido sustraída. Volteamos al cielo y las fieras no vuelan. Leemos un texto y las letras no danzan.

2.

"El mundo perceptivo del hombre moderno no contiene más que escasos restos de aquellas correspondencias y analogías mágicas que eran familiares a los pueblos antiguos" (Benjamin 1999: 105), a los "pueblos primitivos […] que se identificaban con animales y plantas sagradas y se adjudicaban sus nombres. [O incluso a] locos que también se identifican con los objetos de sus percepciones" (Benjamin 1991a: 79). O a niños que no se convierten en adultos voluntariosos. O a Walter Benjamin. Siendo niño, cuenta, el "viejo impulso a volverse semejante y comportarse como tal […] obraba sobre mí mediante palabras […] que me volvían semejante a viviendas, muebles y ropa. Pero nunca me volvían semejante a mi propia imagen". Benjamin —al igual que Roland Barthes años después— "no sabía qué hacer cuando se [le]

exigía semejanza con[s]igo mismo, como sucedía en el estudio fotográfico" (Benjamin 2008b: 55-56). Sabía, eso sí, hacer de casa, de mesa o de abrigo, sabía hacer el loco, pero no hacer de sí mismo, no ante ojos (y lentes) abiertos. Esto es "verse a sí mismo (de otro modo que en un espejo): a escala de la Historia este acto es reciente" (Barthes: 40). En el mundo perceptivo del hombre moderno, la "imagen especular se ha vuelto separable de él, transportable" (Benjamin 2003: 73), adherible a viviendas, muebles y ropa, y "es curioso que no se haya pensado en el *trastorno* (de civilización) que este acto nuevo anuncia" (Barthes: 40). En una subversión del orden natural de las cosas, la cámara "se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible" (Berger: 15), de que estamos hechos de la misma materia. "Según la convención de la perspectiva, no hay reciprocidad visual" (Berger: 23). Pero "si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos *desde* ella" (Berger: 15). Desde la colina, desde las viviendas, los muebles, la ropa. Y desde esa nueva cosa: el objeto fotográfico.

3.

"'Al principio no nos atrevíamos a mirar detenidamente las primeras imágenes que confeccionó [el daguerrotipo], nos daba miedo la nitidez de esos personajes y creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros'" (Dauthendey, citado en Benjamin 2008a: 29). Y lo peor era que nosotros no estábamos seguros de estarlos viendo a ellos. Todavía hoy no sabemos muy bien qué vemos en la fotografía, no sabemos siquiera si vemos *la fotografía*.

Por ejemplo, "así luce la diva del cine. Tiene veinticuatro años y aparece en la portada de una revista ilustrada, de pie frente al Hotel Excélsior, en el Lido […] De

asomarnos por una lupa, podríamos notar el grano, los millones de pequeños puntos que constituyen a la diva, a las olas, al hotel. Pero la Imagen no se refiere a la matriz de puntos, sino a la diva viviente en el Lido" (Kracauer: 40). "Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa) […] la Fotografía […] tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, [una diva es siempre una diva] irremediablemente" (Barthes: 30). Acaso fuera eso lo que inquietó a Roland Barthes cuando "Un día, hace mucho tiempo, [dio] con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). [Se dijo] entonces, con un asombro que después nunca [pudo] despejar: 'Veo los ojos que han visto al Emperador'. A veces hablaba de este asombro, pero como nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo […] lo olvid[ó]" (Barthes: 27-28). Vemos los ojos que han visto al emperador. Pero, ¿y qué ven esos ojos?, ¿por qué *punzan*?

Aquí "aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka. En una especie de paisaje de invernadero aparece en ella un muchacho de aproximadamente seis años embutido en un traje infantil, que se podría calificar de humillante […] Desde luego que Kafka desaparecería en semejante escenificación, si sus ojos inmensamente tristes [e inmensamente abiertos] no dominaran ese paisaje que les ha sido destinado. En su tristeza sin riberas esta imagen ofrece un contraste con aquellas primeras fotografías en las que los hombres todavía no miraban el mundo con tanto desarraigo y abandono como aquí" (Benjamin 2008a: 35-36). "O echemos una ojeada a la imagen de Dauthendey, el fotógrafo, el padre del poeta, en tiempos de su matrimonio con aquella mujer a la que después, un buen día, recién nacido su sexto hijo, encontró en el dormitorio de su casa de Moscú con las venas abiertas. La vemos aquí junto a él, que parece sostenerla; pero su mirada pasa por encima de él hasta clavarse como absorbiéndola, en una lejanía plagada de desgracias" (Benjamin 2008a:

26). ¿Qué se ve *desde* esos ojos?, ¿por qué punzan?, ¿qué espectáculo se desarrolla ante su tristeza?

4.

Cuando era niño —y quería ser un mueble— a Benjamin le gustaba reproducir los dibujos de la porcelana china, "como si ya entonces hubiera conocido la historia que […] cuenta de un viejo pintor que mostró a sus amigos su cuadro más reciente. En él se representaba un parque, un estrecho sendero que, junto al agua y a través del follaje, corría hasta una pequeña puerta que, en el fondo, franqueaba una casita. Pero cuando los amigos se volvieron hacia el pintor, éste había desaparecido en el cuadro. Allí caminaba por el estrecho sendero hacia la puerta; delante de ella se detuvo, se volvió, sonrió y desapareció por su abertura" (Benjamin 2008b: 58). "Quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada" (Benjamin 2003: 93).

Pero para cuando Benjamin había crecido, "una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano" (Benjamin 1991b: 112) de efigie separable, transportable, fotografiable. Fue ahí que, "por un momento el rostro humano apareció en la placa con un significado nuevo, inconmensurable […] ya no era un retrato propiamente dicho. ¿Qué era entonces?" (Benjamin 2008a: 44) Una cosa. Pero no una cosa que piensa. Más bien, una cosa visible, hecha de la misma materia que el mundo. "Benjamin [advirtió] la angustia de esta pérdida de sí en su presentimiento de que las pantallas, cojines y pedestales que

amueblaban el estudio [fotográfico] lo codiciaban 'como las sombras del Hades codician la sangre del animal sacrificial' […] Al existir sólo para estar en una fotografía, sólo pueden ser lo que son cuando un Yo se sacrifica por su imagen, cuando un Yo entra en una fotografía y no sólo se vuelve un objeto como ellos, sino que también les permite a ellos convertirse en algo más que un objeto, como él" (Cadava: 63-64). "Puestos en la existencia lo mismo que en un campo de escombros" (Benjamin 1990: 131), los hombres decidieron fotografiar, es decir, igualarse al resto de las criaturas y resguardarse, lado al lado, del paso del tiempo. Una mesa, un rostro, una estrella. Referentes indistinguibles de sus recipientes idénticos, las fotos.

La nuestra, como la de Benjamin, "es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular […] Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios; mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo" (Sontag: 32). En nuestra época, como en la de Benjamin, "el impulso hacia la fotografía […] está ya escrito en el universo de las cosas; nombra una fuerza inaugural de inscripción que, como el proceso por el cual una impresión queda sobre una placa fotográfica, define el movimiento de la historia. Lo que está en juego tanto para Benjamin como para los accesorios que componen el mundo fantasmagórico de la fotografía es la posibilidad de exhibirse, de presentarse con el objetivo de ser [al fin] 'vistos'" (Cadava: 66). Así, "todo lo que la historia desde el principio tiene de

intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho, en una calavera" (Benjamin 1990: 159): *Vanitas*, *memento mori*, las fotografías abren nuestros ojos a algo nuevo: un mundo vacío (naturaleza muerta o estudio donde las regias columnas de mármol se alzan sobre la alfombra).

"Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget [el fotógrafo] supo encontrar el escenario de este proceso" (Benjamin 2003: 58). "Llama la atención que casi todas [sus] imágenes estén vacías […] vacías las escaleras monumentales, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés […] No están solitarios, sino que carecen de atmósfera" (Benjamin 2008a: 42). En contraste con el pequeño Kafka, los hombres de los daguerrotipos "estaban rodeados de un aura, de un medio que confería plenitud y seguridad a su mirada, al ser capaz de atravesarlo" (Benjamin 2008a: 36). "Las fotografías [en cambio, forman un amasijo impenetrable]: manosean la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, manipuladas, trucadas. Envejecen […] desaparecen, se hacen valiosas, y se compran y venden; se reproducen […] almacenan el mundo […] se adhieren en álbumes, se enmarcan y se ponen sobre mesas, se clavan en paredes, se proyectan como diapositivas. Los diarios y revistas las destacan; los policías las catalogan; los museos las exhiben; las editoriales las compilan" (Sontag: 17). Las fotografías fragmentan y reacomodan el mundo palmo a palmo, momento a momento, como cuando "Winckelmann […] en su *Descripción del torso del Hércules del Belvedere en Roma*, al recorrerlo parte por parte, miembro por miembro […] Y no es casual que este examen se lleve a cabo sobre un torso […] [logra que] la falsa apariencia de la totalidad se exting[a]" (Benjamin 1990: 169). Imposible hacer de pintor chino que contempla su obra terminada. Imposible hundirse en un mundo sin atmósfera. Imposible cerrar los ojos.

“Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza […] niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio” (Sontag: 41). “Tal es el núcleo de la visión alegórica” (Benjamin 1990: 159). Alegoresis de la fotografía: “el acontecer histórico se encoge hasta entrar en la escena” (Benjamin 1990: 173) y “lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble […]” (Benjamin 1990: 171), el único que “conecta [aún] con todos los aspectos de la actividad humana […] desde la astrofísica hasta la filología: junto a la perspectiva de fotografiar los astros se encuentra la idea de hacer tomas de un *corpus* de jeroglíficos” (Benjamin 2008a: 23). Una mesa, un rostro, una estrella. Recorrido del mundo miembro por miembro. Desmembramiento. Y, al mismo tiempo, amor a las cosas, “fidelidad desesperanzada […] fidelidad [que] sólo resulta completamente adecuada a la relación del hombre con el mundo de las cosas” (Benjamin 1990: 148).

5.

Viviendas, muebles, ropa, rostros, fieras, guerreros, consejos, fatalidades, estrellas, danzas: es un repertorio de objetos al que las fotos nos han acostumbrado. Son materia de lectura. Porque, para que la vista advenga *hay* que hablar. “La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen” (Benjamin 2008a: 52). Las palabras, ya sea copiadas como si fueran dibujos, o cortadas y fundidas para reproducirse en la imprenta, marcan, escriben, sostienen en una historia al mundo que

guarda los caracteres de la caducidad. “En el lenguaje —como en la fotografía— las cosas, las personas, los lugares y las experiencias pueden corresponderse. Todo puede volverse otra cosa, de hecho, así ocurre cada vez que las cosas entran en movimiento” (Cadava: 92). “Cuando sentimos miedo, disparamos […] cuando sentimos nostalgia, hacemos fotos” (Sontag: 32). Disparar una cámara es “quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción” (Benjamin 2008a: 42). “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez” (Barthes: 28). Pero al “acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido [—al inventariar el mundo— y al] adoptar estereotipos con vistas a su realce [—al integrar los fragmentos a una historia—], [la fotografía está] a la espera permanente de un milagro” (Benjamin 1990: 171): el de “‘transformar en emblemas cualidades, cada vez más remotas, del objeto […] de tal modo que la misma cosa [pueda] representar tanto una virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo’” (Giehlow, citado en Benjamin 1990: 167).

La voz *imaginaria* se define como “abreviación de *centinela imaginaria*, que empezó siendo la que se ponía en los cuarteles de tropa para guardar por la noche un cuarto donde estaban las imágenes religiosas” (*Diccionario Crítico*). Un muñeco encargado de resguardar otros muñecos. Una cosa visible, hecha de la misma materia que el mundo. Papel viejo sobre papel viejo. El “frontón partido, las columnas despedazadas [que emergen de la alfombra], tienen la función de proclamar el milagro de que el edificio […] haya resistido incluso frente a las fuerzas de destrucción más elementales, el rayo y el terremoto. Las ruinas artificiales aparecen así como el legado último de una Antigüedad que en el suelo moderno sólo puede ser vista en su realidad

de pintoresco campo de escombros" (Borinski, citado en Benjamin 1990: 171). Ser imaginaria. Tal sería el núcleo de la visión fotográfica.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Alfaguara, 1990.

BENJAMIN, Walter. "Sobre el programa de la filosofía venidera", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991a.

BENJAMIN, Walter. "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991b.

BENJAMIN, Walter. "Sobre la facultad mimética", en *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. México: Ediciones Coyoacán, 1999.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Ítaca, 2003.

BENJAMIN, Walter. "Breve historia de la fotografía", en *Sobre la fotografía*. Edición y traducción de José Muñoz Milanes. Valencia: Pre-textos, 2008a.

BENJAMIN, Walter. "*Mummerehlen*", en *Sobre la fotografía*. Edición y traducción de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2008b.

BERGER, John, et al. *Modos de ver*. Trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

CADAVA, Eduardo. "Susurro de miradas", en Eshter Cohen (ed.), *Walter Benjamin. Dirección múltiple*. Trad. de Paola Cortés Rocca. México: UNAM, 2011.

DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Trad. y notas E. López y M. Graña. Madrid: Gredos, 1997.

Diccionario Crítico etimológico castellano e hispánico. De J. Corominas y J.A. Pascual. Madrid: Gredos, 1997.

KRACAUER, Siegfried. "Photography", en *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Trad. al inglés Thomas Y. Levin. Harvard: Harvard University Press, 2005.

PLATON. *Fedro*, en *Diálogos III*. Trad., intr. y notas E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1997.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini revisada por Aurelio Major. México: Alfaguara, 2006.

5. CIUDAD

Vagando por el pavimento*

La ciudad insurgente de Blanqui y Benjamin

DANIEL BENSAÏD

Traducción del francés de J. Waldo Villalobos

Rutilante como un escudo, lustrado por deambulaciones ociosas, maltratado por caminatas coléricas, el pavimento tiene el corazón oprimido y mucho que decir. Asolado por la lluvia de atardeceres morosos, o agotado bajo el sol de medio día, parece que no rompería ni un plato. Como si no tuviera nada que esconder, nada que reprocharse en su conciencia de asfalto, se extiende claramente bajo el paso cauteloso del centinela.

Duramente aprendida en las pruebas que enfrentó la ciudad, esta urbanidad solapada de la superficie lisa disimula, sin embargo, la duplicidad de un apache insumiso. El pavimento esconde en la misma medida en que muestra.

En realidad, sólo muestra para ocultar mejor.

Bajo el asfalto, la piedra. O mejor: el adoquín.

Bajo la geometría plana, la geometría del espacio y sus preciados volúmenes. Entre las dos, la vieja querella sin solución del orden y el desorden. Luego de las Tres Gloriosas, Louis-Philippe inició el reemplazo de los viejos adoquines asesinos con

* Título original: "En flânant sur les macadams". En esta traducción, el verbo francés *flâner* y sus palabras derivadas se traducirán como "vagar" (es decir, *flâneur*, "vagabundo"; *flânerie*, "vagancia"). Por otro lado, *macadam* y su plural, *macadams*, se presentarán ambas como "pavimento" (ya que su traducción directa, "macadán", es prácticamente desconocida en el español de México). Por ello, tanto "pavimento" como "vagar" (y los derivados de esta última) se usarán exclusivamente cuando el original refiera a *macadam*(*s*) y *flâner*.
La presente versión al español fue revisada y corregida por el autor. Todas las notas al pie señaladas con asteriscos son del traductor.

inocentes adoquines de madera. Después de las jornadas de 1848 (Renan, patrono de todos los religiosos que cuelgan los hábitos,* contando con espanto toda la ferocidad de la que la burguesía victoriosa era capaz, escribía a su madre: "yo no me meto en nada de eso"), Haussmann mandó pavimentar para domesticar al adoquinado rebelde.

En vano.

En 1869, antes de su regreso a París, Blanqui escribía en Bruselas sus *Instructions pour une prise d'armes*: "En el estado actual de París, a pesar de la invasión del pavimento, el adoquín sigue siendo el verdadero elemento de la fortificación provisional, a condición, no obstante, de darle un uso más formal que en el pasado. Es un asunto de sentido común y de cálculo". El adoquín parisino, un "cubo de 25 centímetros de lado", constituye el elemento de base de una extraña geometría estratégica: "De esta forma se puede calcular por adelantado el número de bloques que serán necesarios para construir un muro cuyas tres dimensiones, largo, ancho y alto, están determinadas".

Si sabemos que un metro cúbico contiene 64 adoquines de 25 centímetros de lado, y suponiendo una calle de 12 metros,

> el cubo total de la barricada y de su contraguardia será de 144 metros que, a 64 adoquines por metro cúbico, dan 9 216 adoquines, lo que significa 192 hileras de 4 por 12 o 48 por hilera. Estas 192 hileras cubren un largo de 48 metros. De esta forma, tendrían que retirarse los adoquines de 48 metros de calle para obtener los materiales de atrincheramiento completos.

Blanqui hablaba por experiencia.

---

* Joseph Ernest Renan (1823-1892), escritor, filólogo, filósofo e historiador francés. Desde 1845 abandona la vida eclesiástica. Famoso por su libro, *La Vie de Jésus* (1863), en el que propone tratar la biografía de Jesús como la de cualquier otro hombre y someter a la Biblia al examen crítico de cualquier documento histórico (Pío IX lo llama "el blasfemo europeo"). Es también famoso su discurso de 1882, "Qu'est-ce qu'une nation?", en el que afirma que la existencia de la nación depende de "un plebiscito de todos los días". *Cf.* *Wikipédia* (francesa), entrada "Ernest Renan", http://fr.wikipedia.org/wiki/Ernest_Renan, consultada el 22 de octubre de 2007.

Para levantar las 4,054 barricadas de las Tres Gloriosas de 1830, se necesitaron 8,125,000 adoquines. ¿Cuántos en 1848? Reunidos por arte de magia, saltando de mano en mano, como contraseñas en este desenfreno pasional de trabajo no asalariado, que se burla del trabajo y vuelve a convertirse en juego.

La belleza de una barricada bien hecha y las "inmensas sacudidas de piedra de despotismo" son estrictamente antinómicas. Circulando y escalando, socarrón y testarudo, molido a golpes y porrazos, el adoquín turbulento no puede aguantar a la piedra de buena familia, acomodada y acicalada como una torpe mojigata.

Por momentos parapeto, por momentos proyectil, el adoquín es la materia prima, la que es buena para todo, en defensa de la logística insurreccional:

> La granada, que se tiene el mal hábito de llamar bomba, es un medio secundario, sujeto además a una multitud de inconvenientes; consume mucha pólvora para poco efecto, su manipulación es muy peligrosa, no tiene alcance alguno y sólo actúa sobre las ventanas. Los adoquines causan prácticamente el mismo daño y no cuestan tan caro. Los obreros no tienen dinero que perder.

La insurrección es también una crítica de la economía política: el pueblo es rico en sentimientos y pobre en recursos. En su museo imaginario, la patata y el adoquín son estrellas gemelas: se come la redonda, se arroja la angulosa.

Contra toda verosimilitud, contra toda plausibilidad, contra la fuerza obtusa de las cosas, Blanqui pudo más que Haussmann.

> Hay en París fortalezas a placer, por centenas, por millares, tantas como la imaginación pueda soñar… Se trata de escoger, al azar o a capricho, en un barrio cualquiera, un perímetro formado por una serie de calles, perímetros con cualquier forma… Se cierran con barricadas las bocacalles que lindan con el perímetro. Se ocupan las casas en el contorno de dicho frente, y he ahí la fortaleza.

Dos años después de sus *Instructions*, la Comuna levantó de nuevo las barricadas que el prefecto[*] creía haber hecho imposibles. Un siglo más tarde, con exactitud, desafiando la pesadez del tiempo, horadando la corteza embrutecida del pavimento, el adoquín resurgió una vez más, en mayo del 68.

Bajo la uniformidad del pavimento, bajo sus abultamientos e inflamaciones sospechosas, se adivinan los volúmenes inquietantes, las jorobas tumultuosas del adoquín que espera su hora. En el silencio de las calles desiertas, se percibe el rumor ahogado de agitaciones memorables.

No hay que fiarse del pavimento que duerme.

Bajo su suave almohada, el adoquín. Bajo el adoquín…[**]

Y, ¿sobre el pavimento?

La huelga, donde los flujos y reflujos del consumo habitual abandonaron sus desechos: hojas muertas, cerillos, boletos de metro, pasadores y botellas de cerveza, pedazos de hilo, monedas, cáscaras de cacahuate aplastadas, cajetillas de cigarros, tiros al blanco de ferias, naipes desgarrados durante una partida reñida, muñecas dislocadas por bebés fetichistas, revólveres peludos, relojes de contrabando con el engranaje roto, colillas viejas, papel engrasado, jirones de periódico macerados en su maculatura…

Hasta donde alcanza la mirada, el pavimento es un osario de la modernidad.

Incrustado de ruinas insólitas. Cubierto con misteriosos jeroglíficos.

El mundo entero está presente en cada uno de estos objetos miserables, evasores de su envoltura mercantil, fugitivos de su "envilecimiento singular como objetos" a los que se ha tatuado un precio, para llegar a encallar ahí, agotados y

---

[*] Georges Eugène (barón) Haussmann, prefecto del departamento del Sena de 1853 a 1870, periodo en el que llevó a cabo las obras de remodelación de París y construcción de los grandes bulevares, durante el régimen de Napoleón III.
[**] *Sous les pavés, la plage*: "Bajo el adoquín, la playa", consigna usada durante el 68 en París.

perdidos, sobre ese cuadro de asfalto donde el pisoteo de un viandante distraído los fijó en una postura risible o lamentable.

Su salvación, no obstante, está al final de este naufragio.

Para elevarse del rango de mercancía perecedera al de obra específica, esta materia abandonada debía llegar al fondo de la desesperanza, antes de resucitar, liberada de su servidumbre hacia el uso y el intercambio, eximida de las mezquindades de la vida cotidiana, "separada de todas sus funciones primitivas", entre las manos acogedoras de los esforzados "*peyarots*",[*] como los afectuosos "pepenadores" [*chiffoniers*] que son.

Lo que fue despreciado, arrojado, pateado y que sin embargo se rehúsa a no ser nada, lo recogen en su cesta que desborda olvido. Esos objetos "pasados de moda, fragmentados, inutilizables, casi incomprensibles" toman de ahí una perversidad enardecida. Desbaratan, rozándolo, el ponerse de moda. Se sustraen hábilmente del "rito según el cual el fetiche de la mercancía exige ser adorado".

Esta redención de lo insignificante sólo conserva para subvertir mejor: "La verdadera pasión, muy desconocida, del coleccionista siempre es anárquica, destructora. Puesto que su dialéctica es ésta: ligar la fidelidad a la cosa, a la singularidad que ésta encierra, con una protesta subversiva, obstinada, contra lo típico, lo clasificable" (Benjamin 1930).[203]

Harapos, desperdicios, desechos de todo tipo en el mundo mercantil,

¡Uníos!

---

[*] *Peyarot*, se usa en ciertas zonas de Francia como sinónimo de ropavejero; posiblemente provenga del cevenol, variante dialectal de la lengua occitana. En http://www.couleur-lauragais.fr/pages/journaux/2000/cl28/gensdici.htm (consultada el 16 de octubre de 2007), se define como "comerciantes ambulantes de que compraban ropa vieja, plumas y pieles de conejo". Según otra referencia, los *peyarots* son "recolectores de tela para la producción de papel fabricado en forma artesanal" que, además, en Borgoña editaron un periódico llamado *La Récupération* (la recolección) hasta 1970 (*cf.* http://www.cantara-grem.org/modules.php?name=News&file=article&sid=59, consultada el 16 de octubre de 2007).

[203] [traducción libre].

Así va el pavimento.

Lado de cara y lado de cruz. Lado del adoquín y lado de la playa.

Cubierto de rayas de cebra amarillas y pasos peatonales, el pavimento se ahoga en el horizonte de la calle, conduciendo a "aquel que vaga hacia un tiempo terminado [*révolu*]". El tiempo detenido de una infancia (Benjamin 1990: 433).[204]

Y bautizando su pavimento, Arlette Barry y Rico lo pasan en grande.[205] La rue de l'Arbre sec [calle del árbol seco] se transforma en Pavimento de los desiertos desertados. La rue Vide Gousset, Pavimento del CAC 40[*] tenebroso. La rue des Rosiers [calle de los rosales], Pavimento de las Rebecas. La rue du Regard [calle de la mirada], Pavimento de los encantadores encantados. La rue Monsieur [calle señor], Pavimento de las mujeres sabias. La rue Christophe Colomb [calle Cristóbal Colón], Pavimento de los viajes inconclusos. La rue des Victoires [calle de las victorias], Pavimento de los fragmentos guerreros. La rue du Rendez-vous [calle del encuentro], Pavimento de los coitos patológicos. La rue Sauvage [calle salvaje], Pavimento de los lugares Otros [*Autres ailleurs*]. La rue des Artistes [calle de los artistas], Pavimento de los Ruidos sordos. La ruelle du Soleil d'Or [callejuela del sol de oro], Pavimento de las Menopausias tropicales. La rue des Martyrs [calle de los mártires], Pavimento de los Fragmentos bárbaros. La rue des Solitaires [calle de los solitarios], Pavimento de los Deseos ficticios. La rue de l'Avenir [calle del porvenir], Pavimento de Todos los mestizajes…

Como si hubieran conocido siempre la "voluptuosidad particular de nombrar las calles", de elevar pobres palabras ordinarias, palabras de todos los días, a la

[204] [traducción libre].

[205] El presente texto fue escrito en ocasión de la exposición de Arlette Barry y Rico acerca de los *macadams* [el pavimento]. El principio de dicha exposición era mostrar un panel de plástico calentado para cada distrito [*arrondissement*], con collages de objetos, desechos y desperdicios recogidos en esos lugares.

[*] CAC 40 [*Cotation Assistée en Continu*], es el principal índice bursátil de Francia, como el Dow Jones en Estados Unidos o el Índice de precios y cotizaciones de México.

dignidad de nombres mágicos. Como si descifraran los secretos del "cosmos lingüístico" de las ciudades. A raíz de los disturbios contra el juicio de Sacco y Vanzetti,[*] a los ojos de André Breton, el boulevard Bonne-Nouvelle vió cumplida la promesa contenida en su nombre:

> Por el momento, se puede estar seguro de encontrarme en París, de que no pasan más de tres días sin que se me vea ir y venir, hacia el final de la tarde, en el boulevard Bonne-Nouvelle entre la imprenta del *Matin* y el boulevard de Strasbourg. No sé por qué es ahí, en efecto, donde me dirijo sin una meta determinada, sin nada decisivo más que ese dato oscuro; a saber, que ahí es donde ocurrirá *eso (?)* (Breton).[206]

Todo eso está en estos fragmentos de pavimento, arrancados al sentido único de la circulación y al orden barroco de los planos; en su desierto aturdido por el eco de las fiestas de feria y de los tiovivos, de las procesiones y de los desfiles estudiantiles, de los ataques de la policía y de los choques de los garrotes; en el mundo flotante de sus fragmentos desarticulados.

Fin de partida. Fin de Fiesta.

El pavimento es el paisaje de las ciudades después de una memorable batalla que nunca habría cesado y de la cual se trata de averiguar, en vano, qué fue lo que pasó con los vencidos.

"Las ciudades son campos de batalla" (Benjamin 1990).[207]

---

[*] Ferdinando Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, anarquistas y obreros de origen italiano que, en 1927, fueron ejecutados en Estados Unidos, bajo el cargo (aún discutido en la actualidad) de haber cometido un robo a mano armada y asesinato en 1920. El juicio causó controversia a escala internacional por su tendencia xenófoba, antianarquista y anticomunista. Las ejecuciones de los obreros suscitaron protestas masivas en Nueva York, Londres, Ámsterdam y Tokio, marchas de trabajadores en Sudamérica, y disturbios en París, Ginebra, Johanesburgo y en varias ciudades alemanas. *Cf.* http://en.wikipedia.org/wiki/Sacco_and_Vanzetti

[206] [traducción libre].

[207] [traducción libre].

Los títulos de los periódicos que ningún barrendero arrancará ya del abrazo posesivo del asfalto no nos dirán mucho más sobre este asunto. A lo sumo, nos ofrecen indicios.

Una fecha. Algunas sílabas de un encabezado o de algún título.

Restos fugaces de una historia ya borrada. Testimonios de la frontera indecisa entre la novedad del acontecimiento y la fugacidad de la nota intrascendente [*fait divers*].

Sobre todo, no habría que pensar que el encuentro entre esta página de periódico y esta porción de pavimento es fortuito. Un destino sombrío las prometía, una a la otra.

> [Puesto que] lo moderno es un diario, y no sólo un diario sino nuestras desdichadas memorias modernas son los desdichados papeles maltrechos sobre los cuales, sin cambiar el papel, se ha impreso cada día el diario del día. Y nosotros ya no somos más que este horrible pisoteo de letras. Nuestros ancestros eran papel blanco y el propio lino del que se hará el papel. Las letras eran libros. Nosotros, los modernos, no somos más que maculaturas de diarios (Péguy).[208]

En la cofradía de la modernidad, el pavimento y el periódico, el dinero y la mercancía, son cómplices.

Están coludidos.

Cada oveja con su pareja. Es muy conocido.

El diario prosperó por la publicidad y los cursos de la Bolsa. Reclutó a la literatura asalariada, pagada por renglón. La inflación de la moneda y la de los signos avanzan a la par. Las apisonadoras untan el asfalto como la rotativa extiende la tinta.

Siempre es repartir y untar.

---

[208] [traducción libre].

Proudhon veía en el periodismo "un cementerio del pensamiento", y Mallarmé, en el aumento de los tirajes, la dictadura implacable de la mercancía: "Periódico, la hoja extendida, llena, toma prestado de la impresión un resultado indebido de simple maculatura: ni duda cabe de que la deslumbrante y vulgar ventaja sea, a la vista de todos, la multiplicación del ejemplar y la elevación del tiraje".

El sobreprecio de sus ejemplares nivela al diario. El bombardeo de información sin "noticias" pulveriza la inteligibilidad del mundo. El desborde de la nota intrascendente borra al acontecimiento. Villemessant, fundador de *Le Figaro*, decía con frecuencia que un incendio de la chimenea del vecino interesaba más a sus lectores que una revolución en Madrid.

> La noticia que viene de lejos disponía de una autoridad que la hacía válida en la ausencia misma de toda comprobación. La información aspira a una posibilidad rápida de verificación. Frecuentemente, no es más exacta de lo que eran las noticias transmitidas durante los siglos anteriores. Pero, mientras que esas noticias en muchos casos tomaban un aspecto maravilloso, la información debe aparecer en forma plausible. Eso es lo que la vuelve inconciliable con el espíritu de la narración. Si el arte de contar se convirtió en una cosa rara, eso deriva antes que nada del progreso de la información (Benjamin 1971: 145).[209]

En pocas palabras, "el periodismo piensa sin el placer del pensamiento" (Kraus: 139).[210] Para señalar la fecha, por rutina y por vocación, de lo que nunca dejará huella, el pavimento absorbe como papel secante este *ersatz* de pensamiento sin placer.

De una mercancía a la otra. De una prostitución a la otra.

El pavimento está tapizado de hojas impresas que sirvieron para empacar los pollos y las coles. También está cubierto de los picotazos de tacones de aguja que marcan el paso.

[209] [traducción libre].
[210] [traducción libre].

El diario vende información efímera, estropeada tan pronto como es leída. La prostituta vende placer efímero, sin pasado ni porvenir, muerto tan pronto como se consume. Ella realiza la hazaña, el prodigio inaudito de la mercancía que es su propio vendedor y se lleva ella misma al mercado. Al igual que el obrero tiene la ilusión de vender no su fuerza de trabajo sino su habilidad y su técnica [*savoir faire*], la prostituta da la ilusión de vender "su capacidad para el placer". Sin embargo, en este simulacro amoroso entre cosas, la belleza se petrifica. Su "sueño de piedra" no deja de acechar las pesadas noches de Baudelaire.

Al ritmo de pasos en el pavimento.

De su descuido estafador; de sus aceleraciones burlonas.

De sus vacilaciones voluptuosas; de sus estaciones zalameras.

Sin mercancías vivas que se ofrezcan o se rechacen. En el mercado abierto, expuesto al viento, de las callejuelas patibularias. En el mercado cubierto de los pasajes y de las casas cerradas. La prostitución tiene su economía política. Su trabajo asalariado en cadena productiva, su proletarización a domicilio y sus grandes servidumbres, sus talleres y sus cooperativas, su medio tiempo y su tiempo completo, su flexibilidad y su marginalidad.

Es el emblema de la humana condición.

En los brazos cruzados de la prostituta que espera en vano, adosada a una pared sucia, el aburrimiento y la espera reúnen sus soledades: como el reverso y el lugar del tiempo improductivo, que desprende su abstracción como pura pérdida. No la espera tensa del felino al acecho, listo para saltar sobre su presa, sino la espera indiferente de la víctima condenada. No el aburrimiento soñador de eventualidades oscuras, sino el aburrimiento resignado a la ronda eterna de las mercancías hechizadas.

El aburrimiento y la espera de la mercancía en anaquel.

Abandonada a la memoria desfalleciente del pavimento, que es el lugar de los pasos perdidos y reencontrados. Perdidos como el tiempo precioso de antaño y de ayer: olvidados y malgastados por caminantes pródigos.

Matinal o nocturno, el pavimento guarda el secreto de salidas precipitadas, de separaciones definitivas, de reencuentros inopinados, de reuniones exitosas y de citas frustradas. De conciliábulos conspiradores, de confesiones, de promesas, de quejas y de cuchicheos, de sollozos y de suspiros. En su polvo, se inscriben los rizos y los nudos de interminables persecuciones. Donde los transeúntes apurados se cruzan, aminoran el ritmo, regresan sobre sus pasos. Donde los paseantes desaparecen para siempre, sin dejar en sus huellas el menor indicio que pudiera permitir encontrarlos.

Excepto un azar objetivo…

En el cruce inesperado de dos pavimentos…

Vigilante, solitario, al acecho de determinados azares, el vagabundo enfrenta a la mercancía. Escapa de la muchedumbre vulgar de los simples consumidores de objetos. Colmado de tiempo que gasta sin contarlo, gran señor consumidor de tiempo, su tiempo generoso está en las antípodas del tiempo medido y cadencioso de las máquinas y del trabajo. Es el revés de la negación del tiempo de la producción. Así como su espera, que marca el ritmo con asombros y sorpresas, es el opuesto exacto de la espera comercial, homogénea y vacía.

Dos temporalidades, dos maneras de esperar.

La espera que roe y ahueca desde el interior. Que se impacienta y desespera por lo que no vendrá más. Que mira su reloj. Que escudriña la salida del metro, la esquina de la calle, de donde no surge aparición mesiánica alguna. Que se llena de angustia con la idea de este tiempo que pasa, de este presente que no deja de morir a

cada segundo, sin que nada ni nadie pueda interrumpir este derroche temporal. Irremediable hemorragia de sustancia vital.

La espera que llama, que ruega, que aúlla de amor. La espera del jugador, cuyo tiempo le "escurre por cada poro" por estar tan saturado de ese exceso de savia. Espera del vagabundo que no se deja reducir a una simple osamenta de tiempo, que observa irónicamente el cara a cara estupefacto del consumidor y de la vitrina, el juego de espejos vertiginosos de las mercancías narcisistas, ocupadas en las estratagemas fetichistas de sus seducciones mutuas:

> Ahora que se acerca el año nuevo, el día del aguinaldo, las tiendas de aquí construyen a placer los más variados escaparates. Este espectáculo puede procurar al vagabundo ocioso el más agradable pasatiempo: si no tiene la cabeza completamente vacía, de vez en vez se le ocurrirán ideas cuando contemple detrás de las vidrieras deslumbrantes el montón abigarrado de artículos de lujo y de objetos de arte, también al echar tal vez una mirada al público que está ahí, a su lado. Sobre sus rostros estas personas tienen una expresión tan fea, de seriedad y de dolor, están tan impacientes y tan amenazantes que hacen un siniestro contraste con los objetos ante los que permanecen con la boca abierta; uno se siente invadido por la angustia al pensar que algún día esos hombres podrían caer a golpes sobre todo aquello, con los puños cerrados, y destruir lamentablemente todas esas baratijas abigarradas y centelleantes de la alta sociedad, junto con la propia alta sociedad (Heine).[211]

Ya que el encanto puede terminar.

El sortilegio puede ser roto.

El fetiche caer.

¿Vagando por el pavimento?

El pavimento desafía la vagancia.

Los adoquines disparejos exigían espacio y sombra. Las fotos de Atget invitaban a seguir, en callejuelas inciertas, a las siluetas fugitivas. Simple superficie

---

[211] [traducción libre].

inmóvil, sin profundidad ni misterio, el pavimento sostiene, pasivamente, desechos, huellas, olores.

El adoquín resonaba bajo el paso despreocupado del vagabundo y bajo los golpes desenvueltos de su bastón ferrado. Lustrado por los aguaceros, ofrecía su espejo cómplice al dandismo de Baudelaire y de Blanqui. El pavimento amortiguó mortalmente el pisoteo de los curiosos, fundidos en la multitud anónima.

Arlette y Rico desajustan este entorpecimiento.

Agrimensores al acecho, peatones a flor de pavimento, reconstituyen un paisaje al ras del suelo, recostado, aplastado. Apuntan los indicios de una pesquisa enigmática. Como si esos desechos anodinos hablaran aún de una ausencia. Como si protestaran contra la indiferencia, a nombre de una "manera diferente de caminar": la de los desfiles variopintos, de las manifestaciones curvilíneas y serpentinas, como tormentas y oleajes rotos, tan apreciados por Fourrier, de las "jornadas" revolucionarias cuando el pueblo arranca su libertad del estancamiento de la masa.

¿Juego de pista?

En la jungla de asfalto de las ciudades, todo se pierde. El vínculo de las causas y los efectos se rompe. Los cadáveres desaparecen. Los culpables se desvanecen: "ya que ignoro a dónde huyes, tú no sabes dónde voy…", escribe Baudelaire.

Perdido en la inmensidad de la superficie urbana, el pavimento es siempre el lugar de un crimen en potencia (donde se arrastran como memoria una pistola y un par de esposas), un fondo negro sobre el que el contorno de un cuerpo tirado puede llegar a delimitarse con tiza blanca, que los transeúntes esquivan o saltan piadosamente.

El vagabundo se vuelve entonces rastreador, detective.

Persigue un botín que el ladrón se lleva borrando sus huellas en el laberinto de la ciudad. Será recuperado, tal vez, en el azar de los reencuentros entre los seres y las cosas, tan insólitos como el de la máquina de coser y el de la mesa de operaciones.

Puede ser. Pero ¿quién sabe?

En la época en la que Haussmann se definía a sí mismo como "artista demoledor", los barrios comenzaban a perder su fisionomía propia, en beneficio de un enrojecido cinturón en devenir.

La lava del pavimento engulló la Capital del siglo XIX.

El *neohaussmannismo* y sus elefantes rosas concluyen bajo nuestra mirada esta empresa de provincialización satisfecha. Aldea arrogante del siglo XIX, París, se cubre de pústulas monumentales como recuerdo anticuario de un pasado caduco [*révolu*]. Bolsa, dinero fácil, cortesanos y cortesanas flexibles, fortunas rápidas y desgracias repentinas, todo sin embargo, más allá de las grandes obras públicas, perpetúa la atmósfera venenosa del Segundo Imperio, intoxicado por las especulaciones de Saccard y la putrefacción de Nana:[*]

> Al lado de los vividores arruinados, los de medios de subsistencia dudosos y de origen igualmente dudoso, de aventureros y de desechos corrompidos, se veían ahí vagabundos, soldados en licencia, presidiarios salidos de la jaula, condenados quebrantando su condena, rateros, charlatanes, *lazzaroni*,[*] carteristas, estafadores, jugadores, rufianes, padrotes de prostíbulos legales, cargadores, escritorzuelos, organilleros, pepenadores, afiladores, estañadores, mendigos, en pocas palabras, toda esa masa confusa, descompuesta, flotante, que los franceses llaman "la bohème" (Marx).[212]

---

[*] Estos dos personajes pertenecen a la serie de veinte novelas de Émile Zola, conocida como "Les Rougon-Macquart" (subtitulada: "Historia natural y social de una familia bajo el Segundo imperio"). Saccard (*La jauría*, 1872; y *El dinero*, 1891) y Nana (*Nana*, 1880), el especulador financiero y la prostituta de lujo –respectivamente–, son figuras emblemáticas, opuestas y complementarias, del paisaje social francés durante el imperio burgués.

[*] *Lazzaroni* (singular: *lazzarone*), vagabundo napolitano.

[212] [traducción libre].

A esta fauna abigarrada, a lo sumo, conviene agregar la cohorte moderna de especuladores tenebrosos, *facturadores* verdaderos-falsos, policías ladrones, nuevos filósofos extenuados, intelectuales mediáticos, modistos lujuriosos, saltimbancos condecorados [*décorés*], presentadores-croupiers de la pantalla chica, estrellas eclipsadas y eclipses sin estrellas, *jockeys* obesos y luchadores de sumo anoréxicos, antisemitas resucitados y racistas pacientes, socialistas sin reformas y estalinistas sin estatuas, editores a las órdenes de benévolos censores, *diputables* desechables, ministros *portables*, presidenciables insoportables…, para cocer a fuego lento el consomé de incultura presente y por venir.

Todo lo que era estable y sólido se esfuma.

Los habitantes de las ciudades caen como polvo de gente.

La propia ciudad se disuelve en el asfalto. Deja correr su sustancia cual lenguas tentaculares de vías rápidas y periféricas, en escurrimientos apresurados que se pierden en el horizonte, antes de conurbar sin decencia en la red de metrópolis vidriosas y alquitranosas.

¿Y entonces…? Entonces, el pavimento parisino, en su indiferencia, se une al de México, Berlín, Ámsterdam, Praga, o La Habana. México: pavimento impregnado de grasa de tacos, entre Bucareli y La Ciudadela, bajo las miradas irónicas del águila, de la serpiente y de los mártires Niños Héroes. Ámsterdam: pavimento del Jordaan, ardiendo en disputas antiguamente heroicas, bajo el cual corre aún el furor tranquilo de Baruj Spinoza. Berlín: pavimento de pasos cadenciosos, siempre alfombrado de escombros de muros derribados, como si una calle vertical, que no lleva a ningún lado, hubiera terminado por matarse de hastío. Praga: pavimento de ciudad sin amarras, que provocaba en Kafka un extraño *mareo* en tierra firme. La Habana: pavimento en fusión, sobre el que ya no rebotan los fusilamientos de la calle

Humboldt, donde ya no resuenan las salvas de los heroicos asaltos a la residencia de Batista.

Y sobre estos pavimentos, siempre, yacen abandonadas, como después de una manifestación brutalmente dispersada, los titulares de las gacetas del día: perecedera y mentirosa *Pravda* sin porvenires, mortalmente herida por el acontecimiento del día; *Rudé právo* que anuncia el hundimiento de un mundo vencido por la idea fija de su eternidad; el propio *Granma*,[*] náufrago después de haber sobrevivido increíbles tormentas.

Pavimentos de tiempos suspendidos:

> Pasión sin verdad, verdades sin pasión, héroes sin heroísmo, historia sin acontecimientos; desarrollos cuya única fuerza motriz parece ser el calendario, fatigado por la repetición constante de las mismas tensiones y de las mismas distensiones; antagonismos que parecen agudizarse por sí solos periódicamente, sólo para poder mitigarse y derrumbarse sin resueltos… (Marx).[213]

Tiempo homogéneo del calendario, fijo en esos cortes de prensa. Hojas muertas de una historia sin una magnífica salida del sol. Testigos que se han tornado amarillentos en su impostura, que debía pavorosamente poner fin al pavor sin fin, para que fuera posible volver a empezarlo todo.

Benjamin recuerda cómo el incendio de París, durante la Comuna "corona dignamente la obra destructiva de Haussmann". Como si las petroleras hubieran resuelto con fuego un antiguo litigio cuyos riesgos sobrepasan aquellos, aparentes, de

[*] *Pravda* (en ruso, "la verdad"), *Rudé právo* (en checo, "el Derecho rojo") y *Granma* (la embarcación que, en 1956, llevó a Fidel Castro y otros 81 rebeldes a Cuba para iniciar la revolución) son nombres de diarios comunistas.

[213] [Traducción libre.]

la arquitectura y del urbanismo. Un siglo más tarde, en su escala de insurrección en miniatura, el incendio de la Bolsa respondía a los envilecimientos de Malraux.*

Siempre quedan Bolsas por quemar.

¿Volver a empezar? ¿Volver a aprender a vagar?

¿A conspirar? Es exactamente lo mismo. El señor Taylor, se cuenta, no se equivocaba en eso, él que declaraba la guerra a la vagancia obrera. Vagar es gastar, sin contarlo, ese precioso tiempo que, como todos sabemos, es dinero. Es gastar de manera improductiva, prodigar su tiempo sin forzosamente perderlo. Es aprender por experiencia que el gasto no es necesariamente una pérdida.

Cuando, "en la persona del vagabundo la inteligencia se dirige [*se rend*] al mercado" la hora final de la mercancía ya no está lejos. A pesar de sus metamorfosis y sus argucias teológicas, su misterio está a punto de ser penetrado. El vagabundo permanece, sin embargo, como un ser flotante, una criatura de entremundos. Sin posición económica ni determinación política precisas, está hecho de la misma madera que los conspiradores profesionales (Cfr. Benjamin 1989: 42-54).[214]

De la vagancia a la conjura no hay más que un paso.

Un delgado umbral. Un pasaje tan atractivo como esos ambiguos pasajes al espacio, "calles lascivas del comercio adecuado solamente para despertar los deseos". Con el objetivo de escapar de la calle y del deseo "el hombre irrealizado [*déréalisé*] hace de su domicilio un refugio":

> El interior es el asilo en donde el arte se refugia. El coleccionista se descubre como el verdadero ocupante del interior… El interior no es solamente el

---

* Durante las protestas de mayo de 1968, en París, los manifestantes intentaron incendiar –efectivamente– el edifico de la Bolsa (como símbolo del poder del dinero), entre el día 23 y el 24. En contraste, André Malraux encabezó una manifestación en apoyo al gobierno del general De Gaulle el 30 de mayo.

[214] Ver también, *Walter Benjamin et Paris*, estudios presentados por HEINZ WISMANN, Cerf, Paris, 1986.

> universo de lo particular, sino también su estuche. Habitar significa dejar huellas. En el interior el acento se coloca sobre ellas. Se invita a una multitud de coberturas, de fundas, de vainas y de estuches donde se imprimen las huellas de los más cotidianos entre los objetos de uso. Las huellas del habitante también se imprimen en el interior. De ahí nace la novela policiaca que se interesa en seguir sus huellas. *Filosofía del mobiliario*, como sus novelas policiacas, prueban [*sic*] que Poe fue el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas policiacas no son ni *gentlemen* ni apaches, sino particulares que forman parte de la burguesía" (Benjamin 1990: 42-54).[215]

¿"Volvamos a entrar en la calle", como lo decía bellamente Gavroche?

El pavimento, en efecto, no es un objeto de interiores; sino la materia propia de la intemperie. Resistente a la escarcha y a la canícula. Dura para la dificultad.

Para enganchar de los muros de argamasa. Para colgar de los faroles bárbaros.

Para exponer a los tormentos de la intemperie. Para "volver a entrar en la calle".

Para acechar desde ahí al acontecimiento que lo librará de su suplicio vertical de pavimentos desollados, de colores grisáceos, sangrantes y palpitantes como los trozos de carne de Soutine.[*] Llaman, desde todas sus heridas metálicas, a la irrupción, al surgimiento, al brote susceptible de interrumpir el curso uniformemente vacío de los trabajos y los días. Para verificar, en su destino roto de pavimento, si es cierto que "la revolución desembruja a la vida" (Benjamin 1990: 440).[216]

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. "Lob der Puppe", *Literarische Welt*. 10 de enero de 1930.

[215] W. BENJAMIN; *Le Livre des Passages, Paris capitale du XIXe siècle*, *op. cit*., pp. 42-54 [traducción libre].

[*] Chaïm Soutine, pintor francés expresionista, nacido en el seno de una familia judía bielorrusa en 1893 y muerto en 1943: "Recorría las carnicerías de París en busca de la gallina que tuviera la tonalidad y el aspecto adecuados […]. En una ocasión adquirió y trasladó a su estudio un buey entero, muerto, [y se dedicó] a pintarlo hasta que el hedor de la carne putrefacta alertó a los vecinos primero, y a las autoridades después" (cita tomada de la entrada "Chaim Soutine" de *Wikipedia*: http://es.wikipedia.org/wiki/Chaim_Soutine, consultada el 22 de octubre de 2007).

[216] [traducción libre].

BENJAMIN, Walter. “Le Narrateur”, *Poésie et Révolution*. París : Denoël, 1971.
BENJAMIN, Walter. *Le livre des Passages*. París: Cerf, 1990.
BLANQUI, Auguste. Instructions pour une prise d'armes. L'Éternité par les astres, hypothèse astronomique et autres textes. París: Société encyclopédique française, Editions de la Tête de Feuilles, 1972.
BRETON, André. *Nadja*. París: Gallimard, 1963.
HEINE, Heinrich. *Pages choisies*. París: Éditions sociales, 1964.
KRAUS, Karl. *Dits et contredits*. París: Champ libre, 1975.
MARX, Karl. *Le dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*. París: Éditions sociales, 1984.
PEGUY , Charles. *Clio*. París: Gallimard, 1942.
WISMANN, Heinz. *Walter Benjamin et Paris.* París: Cerf, 1986.

El espacio de la memoria

NORMA GARZA

[…] la ciudad se transformó en un libro que tenía entre mis manos […]
WALTER BENJAMIN

El espacio urbano y el literario, la ciudad y la obra son, para Walter Benjamin, lugares donde se tienen experiencias, espacios de la memoria que de algún modo resguardan o dan cuenta de la vida política, cultural, social o económica, pero sobre todo de la vida singular de cada individuo. Espacio que, como explica Hiedegger, significa "algo aviado (espaciado), algo a lo que se le ha franqueado espacio, o sea dentro de una frontera", y la frontera no es aquello en lo que algo termina, sino, como sabían ya los griegos, "aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es" (Heidegger, "Construir, habitar, pensar"), como una zona abierta, ensamblada por medio de puentes y pasajes que llevan a otros lugares, apelando a la entrada del otro. El espacio se abre en la medida en que el ser humano habita; y se habita en la medida en que se salva o se rescata algo como digno de ser pensado, de ser cuidado para franquearle la entrada a su propia esencia.

Del mismo modo, el espacio literario se abre a la experiencia de la escritura como el lugar donde el *ser* comienza a ser lo que es, para "construir" desde ahí la experiencia del habitar y pensar de nueva cuenta la imagen del espacio urbano, como urdimbre de caminos y trayectos, de encuentros entre el habitante y su experiencia. Como dice Heidegger, espacio que debería admitir otras formas de habitar, y de *ser* en la tierra, de imaginar (nos) el espacio, de apropiárnoslo, de residir junto a las cosas, es decir de "cuidar y erigir", lo que para el filósofo alemán significa, justamente,

“construir”. Y esta palabra, construir, en alemán, *bauen*, también quiere decir, habitar; “el hombre *es* en la medida en que habita (...) El construir como el habitar –es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano— es desde siempre como lo dice tan bellamente la lengua, lo ‘habitual’”.

Esto es, en efecto, lo que Benjamin muestra en su *Libro de los Pasajes* al recoger “lo habitual” de las travesías cotidianas de los habitantes de una ciudad. En ese tejido entre lo familiar y lo nuevo, crea el espacio literario y erige al París del siglo XIX al revelar la vida y la voz de la experiencia en la ciudad y el carácter de las formas sociales modernas. Libro que expone la narración de una modernidad que recupera, examina o descifra el espacio al detenerse en las minucias y los desechos de la existencia urbana. Esta obra emula el recorrido de los habitantes por la ciudad; por ello, su lectura puede entenderse como un gran mosaico de voces y sentidos; de lugares y épocas para retornar al espacio de la escritura, al presente siempre actualizado de una lectura crítica que intenta desenraizarse y abrirse al saber del umbral o de la frontera, de la línea divisoria entre un habitante y otro, entre las calles o las ciudades:

> sólo en apariencia es uniforme la ciudad. Incluso su nombre suena de distinta forma en sus distintos sectores. En ningún sitio, a no ser en los sueños, se experimenta todavía de modo más primigenio el fenómeno del límite como en las ciudades. Conocerlas supone saber de esas líneas que a lo largo del tendido ferroviario, a través de las casas, dentro de los parques o siguiendo la orilla del río, corren como líneas divisorias; supone conocer tanto esos límites como también los enclaves de los distintos sectores. Como umbral discurre el límite por las calles; una nueva sección comienza como un paso en falso, como si nos encontráramos en un escalón más bajo que antes nos pasó desapercibido (Benjamin 2005a: 115).

La prioridad del escritor alemán es la relación con lo Otro en su condición de presente, de momento actual, para que desde ahí, turbe o desestabilice lo constituido

como tal; no se trata de un presente o de una presencia estable, autónoma o autoconstituida, sino del movimiento incesante y la transformación perpetua entre lo ya sido, lo que es y lo por venir, para pensar el puente o el pasaje como el movimiento entre lo uno y lo otro, lo interno y lo externo, en una relación de implicación recíproca, de cohabitación. Así, en el espacio literario se piensa lo urbano, la ciudad, en términos de imágenes, y en ese mismo contexto, la experiencia literaria se concibe como apertura a la alteridad en el habitar humano.

Ya Derrida, en el libro *Adesso l'architettura*, hablaba de una "escritura del espacio" como articulación objetiva de lo singular, del deseo individual, del ser con los otros, pero sobre todo, espacio para que la condición de la experiencia tenga lugar, y pueda ser compartida y transmitida. Habitar el espacio urbano como el literario constituye la posibilidad de lo venidero, al instituir e implantar la huella en la obra de piedra o de tinta. La ciudad como una representación del pensamiento conforma las huellas, las marcas, las pistas que descubren un discurso para abrirnos a la pregunta sobre el lugar habitable y la construcción del texto. Para Derrida, las formas arquitectónicas de una ciudad tienen significados ligados a las formas de vida: "existe un deseo informe de otras formas. El deseo de un lugar nuevo, de nuevas galerías, nuevos recorridos, nuevos modos de habitar, de pensar. Esto es un evento, una promesa" (102. La traducción es mía). Quizá también Benjamin tenía el deseo de otras formas de pertenecer o habitar un lugar; lee la ciudad al tiempo que la va tejiendo a través del recorrido por pasajes, calles, historias y lugares, donde el lector deambula por su obra fragmentaria creando así las condiciones para que un objeto se haga de nuevo visible. Se trata de caminar y de leer esos espacios como posibilidad de la experiencia y de la historia, y será a partir de imágenes dialécticas como se configure en un mismo lugar lo que ha sido y el ahora, la decadencia y el progreso

como huellas plasmadas en las formas de cualquier ciudad; pues "la decadencia no es en nada menos estable ni más sorprendente que el progreso" (Benjamin 1987: 27).

Atravesada por la riqueza cultural de su tiempo, por el arte, la filosofía y la literatura, la escritura de Walter Benjamin, sin duda conoció también la barbarie del régimen nazi, que estaba gestándose y poco a poco se introducía en la vida cotidiana, en las calles y las ciudades, en las formas de vida, dejando a su paso los desechos y las ruinas de la transformación de la sociedad moderna. Y junto a otros pensadores, se dio a la tarea de recoger y plasmar esos restos en su propia escritura; creó un método de investigación al que llamó montaje literario: "no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No me apropiaré de ninguna formulación profunda, no hurtaré nada valioso. Pero los harapos, los desechos: ésos no los quiero describir, sino mostrar" (2005a: 854). A partir de la lectura y la escritura, de la alegoría y la imagen melancólica, Benjamin nos devuelve al París del siglo XIX para mostrarnos la dialéctica de la modernización:

> pequeña propuesta metódica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos 'terrenos' según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte 'fructífera' 'preñada de futuro', 'viva', 'positiva' de esa época, y de otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de esta parte positiva si se la contrasta con la negativa. Pero toda negación, por otra parte, vale sólo como fondo para perfilar lo vivo, lo positivo. […] Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente (2005a: 462).

Con esa técnica del montaje o del uso de imágenes dialécticas, Benjamin quiso descubrir en el análisis del "pequeño momento singular, el cristal del acontecer total" (2005a: 463). Captó en su libro los fenómenos de la edificación urbana: nombres de calles, grandes almacenes, cafés, exposiciones universales, sistemas de iluminación, de moda, publicidad, mercancías, finalmente la visibilidad del espacio y sus

contradicciones. Luego, Benjamin les dio una perspectiva de lectura en constante reinterpretación. Recogió figuras como la del coleccionista, el *flâneur*, el jugador, la prostituta, el trapero; expuso las metamorfosis de los habitantes de la ciudad con la llegada de la modernidad: el tedio, la melancolía, la errancia, la pérdida. Observó y se detuvo sobre todo en el envejecimiento de las novedades y en las invenciones que brotaron de las fuerzas productivas del capitalismo acelerado. Benjamin vio así el rasgo característico del espacio como memoria de una ciudad, donde confluyen los tiempos y la historia, plasmados en la arquitectura y en el diseño urbanístico de una modernidad temprana, expresado en este caso por las palabras del otro: la cita. Método muy característico del *Libro de los pasajes*, que se conforma como una especie de mosaico en el que cada tesela o fragmento tiene relación con la composición del conjunto; creando, en el espacio urbano, nuevas constelaciones saturadas de tensiones para hacer resaltar una época concreta que se encuentre justamente con un momento presente:

> Los tiempos más heterogéneos conviven en la ciudad. Cuando se sale de una casa del siglo XVIII para entrar en una del XVI, se desciende vertiginosamente por la pendiente del tiempo; justo al lado hay una iglesia del periodo gótico que nos precipita en la profundidad; basta un par de pasos, y estamos en una calle del tiempo de los años fundacionales, […] subimos la montaña del tiempo. Quien camina por una ciudad se siente como en un tejido onírico donde a un suceso de hoy también se le junta uno del más remoto pasado. Una casa se junta a otra, da igual de qué épocas sean, y así nace una calle. Y más adelante, cuando esta calle, aunque sea de la época de Goethe, desemboca en otra, aunque sea de la época guillermina, surge el barrio. Los puntos culminantes de la ciudad son sus plazas, donde no sólo convergen radialmente muchas calles, sino las corrientes de su historia. Apenas afluyen a ellas, se ven rodeadas, y los bordes de la plaza son la orilla, de modo que la misma forma exterior de la plaza da idea de la historia que se desarrolla en ella […] Cosas que no llegan, o apenas, a expresarse en los acontecimientos políticos, se despliegan en las ciudades, que son un instrumento de altísima precisión, sensibles como un arpa eólica, a pesar de su pesadez pétrea, a las vibraciones del viento de la historia viva (Ferdinand Lion, *La historia desde un punto de vista biológico*, *apud* Benjamin 2005a: 438).

La ciudad se dibuja, entonces, en el tejido narrativo como un “tejido onírico” de fragmentos, citas y rodeos; pero también el espacio literario que Benjamin va trazando a partir de su recorrido y de su mirar atento, para aprender a perderse y comenzar a habitar un lugar, darle nombre, recoger sus huellas, construir una imagen y tener otra experiencia del espacio; aquélla donde “la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos: se le abre como paisaje, le rodea como habitación” (2005a: 872). Benjamin se sumergió en regiones de la historia que habían sido despreciadas o no consideradas; mencionadas pero no habitadas. Su mirada se detuvo en territorios poco ortodoxos e incluso poco académicos; en el otro lado de las cosas o de la realidad, en lo que se despierta a partir de los sueños, de la embriaguez narcótica, de la memoria, de la narración y la alegoría, para construir con todo ello imágenes dialécticas, que apuntaban a una nueva forma de mirar. Ese despertar le reveló otra forma de hacer crítica, impregnada por el concepto de historia y de experiencia, para hacer, entonces, “una reflexión concreta, materialista, sobre lo más cercano”. Como escribe Eduardo Cadava, “la verdad de la historia no involucra la representación de un ‘pasado eterno’ sino más bien la producción de una imagen, en relación con un agente y con un presente” (137).

Las teorías y concepciones históricas, filosóficas y filológicas de Walter Benjamin; su teoría del conocimiento y de la experiencia; su mirada crítica, su pensar creativo, y sus incesantes viajes y recorridos por diversas ciudades, le dan la posibilidad de una lectura atenta a los signos de su tiempo y de su espacio, donde intentaba “leer en la vida y en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época, la vida y las formas de hoy”, ya que, como expresa en su tesis número tres de la historia: “el cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya

acontecido ha de darse por perdido para la historia" (18). La ciudad representaba para Benjamin más allá del estudio de la topografía urbana, o la transformación de la arquitectura, la edificación de las formas y la existencia humanas. De ahí que la ciudad y el texto se le revelen como umbral topográfico y literario para penetrar en los objetos mudos, en las huellas invisibles, en las ruinas y las voces silenciadas, y hacer asunto suyo, como él mismo escribió que hacía Proust, "el otro lado, el revés —menos del mundo que de la vida misma" (Benjamin 2005a*:* 561).

Una imagen característica del método "ametódico", como dijera Adorno de la escritura de Benjamin, es la de "constelación": imagen que permite el trayecto de lo que ha sido a lo que es y a lo que vendrá; así, el pasado está cargado de tiempo actual. Del mismo modo, hay constelaciones que configuran una cierta mirada de la ciudad: la "mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño". Los elementos de las culturas pasadas se rescatan y rediman para reunirse en novedosas "constelaciones" que se conectan con el presente en tanto "imágenes dialécticas". De ahí que el sistema benjaminiano de conocimiento o percepción de la realidad, conciba la imagen misma como el principio articulador entre crítica y lectura; lenguaje e historia, pues:

> no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que *imagen* es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas, y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura (2005a: 464-465).

En ese sentido ¿qué implica, pues, la "lectura" del espacio? ¿Desde dónde leer las imágenes, si no es acaso desde la mirada atenta a las formas de vida, a la memoria y al lenguaje? Un espacio creado justamente a partir de los puentes que establece la lectura, para desde ahí conocer, criticar, destruir, en el sentido del que hablaba Benjamin del "carácter destructivo" de la crítica, donde siempre se está en la encrucijada, y desde donde el crítico "hace ruinas lo existente y no por las ruinas mismas, sino por el camino que pasará en medio de ellas" (1982: 145).

Quizá por ello Benjamin trabaja más con imágenes que con conceptos, y con ellas quiere acercar las cosas, dejar que entren en nuestra vida. El lector del *Libro de los Pasajes* se encuentra ante las ruinas y el ocaso de una arquitectura, y ahí, en la descomposición, se percibe mejor el proyecto de su misma edificación. Un proyecto que Benjamin relaciona con la historia, pero sobre todo con la manera de leer esa historia; en su libro sobre las *Tesis de la historia y otros fragmentos*, Benjamin agrega:

> si se quiere considerar la historia como un texto, vale para ella lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible. 'Sólo el futuro tiene a su disposición reveladores lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a relucir con todos sus detalles. […] El método histórico es un método filológico cuyo motivo es el libro de la vida. 'Leer lo que nunca fue escrito', está en Hofmannsthal. El lector al que se refiere es el historiador verdadero. La pluralidad de historias se parece a la pluralidad de las lenguas (2005b: 46).

Así como habría que "leer lo que nunca fue escrito" de la realidad, también habría que considerar, en el espacio urbano, lo que nunca se ha construido y poder vislumbrarlo, a la manera de quien transforma lo que ve en un despliegue de historias y posibilidades; o como el lector que excava y saca a la luz, de las capas más profundas de la tierra, "imágenes separadas de su contexto". También así, dice

Benjamin, quien quiera acercarse a su pasado debe comportarse como un hombre que excava y saca las cosas, quizá las más cotidianas, de la bruma de la existencia para mirarlas con el ojo crítico que ahonda, extirpa y destruye para que las cosas cobren nuevos sentidos. Desde lo más hondo de la materia, lo más profundo de la tierra, lo más recóndito de la memoria, se vislumbran, apenas, destellos, fragmentos, recuerdos que buscan ser, de alguna forma, imágenes del coleccionista.

Instaurar un espacio de la memoria, ciertamente va más allá de crear un sitio sometido a una tradición o a la conmemoración de personas y acontecimientos; o a la edificación de un paseo turístico o museográfico; busca, más bien, construir espacios vinculados a la mirada narrativa que no termina de reconocer y transformar para seguir contando, habitando. Como escribe Cadava, "el pensamiento no puede 'pensar' sin tocar, al mismo tiempo, el cuerpo como su condición de posibilidad. El espacio en el que pensamiento y cuerpo, memoria y materia se reúnen es –como dice Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo— el 'espacio imagen'" (143).

La ciudad se convierte para Benjamin en el despertar de las imágenes, así como en la posibilidad de pensarlas y narrarlas. Ese arte de la narración del que ya Benjamin, en su ensayo "El narrador", anunciaba su fin es el que, paradójicamente, quiere recuperar al rescatar espacios, percibir imágenes de la vida vivida, de la comunidad, de la memoria, del oído atento a la escucha, y adherir un acontecimiento a otros muy diversos. Lo narrativo, en este sentido, no se refiere sólo a una categoría literaria o a la transmisión de boca en boca de una experiencia, sino que configura una forma epistemológica de acercarse a la realidad. Más que dar explicaciones, lo interesante de la narración es la búsqueda de fenómenos significativos, la creación de sentidos o la configuración compuesta de partes heterogéneas; palabras o imágenes que, finalmente, nos dan "otra" verdad para considerar y pensar, para guardar en la

memoria. Narrar la experiencia para comprender su entorno, y así, entre la trama de la narración y su contexto, abrirse a la pluralidad de historias y de imágenes, sobre todo con ese estilo característico de Benjamin de crear sus propios textos utilizando fragmentos, citas y comentarios; pasajes y puentes que lo llevan siempre a otro lugar.

Parecería que Benjamin, en ese su "mostrar" los harapos, los desechos, narrara las formas de habitar un sitio. Al recoger los restos de lo pasado, las ruinas de la historia, Benjamin no intenta restaurar lo que fue, más bien, junta esos pedazos piadosamente y guarda con ellos los valores sustantivos heredados de una sociedad, porque quizá nadie mejor que Benjamin sabe que la memoria viva del pasado y el proyecto del provenir desaparecen juntos. Como nos recuerda Cornelius Castoriadis, "sólo una transformación radical de la sociedad podrá hacer del pasado otra cosa que no sea un cementerio visitado ritualmente, inútilmente y cada vez con menor frecuencia por algunos parientes maníacos y desconsolados" (18). La lectura, es decir la intervención en el espacio, y la memoria crean en la escritura el ámbito para mostrar y construir la realidad; para pensarla a partir del "recorrido", de la "narración" o de la "anécdota", con lo cual se tiene otra forma de leer, de acercarse y dar cuenta del acontecer de una vida en un espacio y un tiempo determinados:

> Las construcciones de la historia son comparables a instrucciones militares que acuartelan y acorazan la verdadera vida. Por el contrario, la *anécdota* es un levantamiento callejero. La anécdota nos acerca las cosas en el espacio, permite que entren en nuestra vida. Supone la estricta contraposición a esa historia que exige 'empatía', que hace de todo algo abstracto. Hay que acreditar la misma técnica de cercanía frente a las épocas, a modo de calendario (Benjamin 2005a*:* 559).

Hay un pasaje en su libro autobiográfico, *Dirección Única*, donde dice que el interior burgués es un lugar donde solamente podría alojarse un cadáver, es el lugar de las cosas muertas. Quizá por ello, para Benjamin, la calle, el exterior, la plaza pública,

aquella ciudad por donde circulan las masas y las multitudes, sea más el espacio de las cosas vivas. Como explica Eugenio Turri, arquitecto italiano, el paisaje urbano es un espacio que invita a contemplar o mirar fugazmente; es decir se establece un sistema de lectura, un discurso en el que debieran vislumbrarse regiones más profundas de la realidad para encontrar pasajes hacia la experiencia íntima del tiempo y del espacio. Cada signo expresa a escala local toda una manera general de ocupación humana de un territorio. El ordenamiento espacial de un barrio, de un pueblo, se asocia al mismo tiempo a la organización de una ciudad y a la peculiar expresión de una cultura; sin embargo, cada individuo tiene la propia experiencia del paisaje y de los puentes con los que establece relaciones con lo Otro a través de la facultad de reconocer e individualizar un espacio, es decir de habitarlo.

Probablemente detrás de esa insaciable lectura de libros, de signos y de sí mismo, no se encuentre más que el insaciable amor de Benjamin al Otro; esto es, su afecto, su valoración y su reconocimiento, como aquel amor del que hablaban los griegos, la *philia*, y que Aristóteles consideraba como el mayor de los bienes en las ciudades, y que iría en contra de toda disolución de identidades o comunidades. Es el "amor", el afecto que Benjamin mantuvo para coleccionar espacios-imágenes, y rescatar de entre las ruinas lo más persistente y aún vivo, la pátina del tiempo que siempre está por recobrarse. Como escribe Proust,

> cuando ya nada subsiste de un pasado remoto, tras la muerte de los seres y la destrucción de las cosas, el olor y el sabor, aislados, más frágiles pero también más vivos, más inmateriales, persistentes y fieles, se mantienen en el recuerdo por mucho tiempo aún, como si fueran almas, y aguardaran sobre las ruinas de todo lo demás, cargando sin doblegarse, en su gota casi impalpable, el inmenso edificio del recuerdo (11).

Desde su pensamiento ensayístico, literario, filosófico, político e histórico, Benjamin sabía que ni los tiempos ni los espacios se agotan con la escritura. Había que infiltrarse por las grietas y los intersticios, corriendo peligros que, por experiencia sabía, se encontraban escondidos entre la maleza informativa, el ordinario parloteo de los poderes en curso, la descomposición de la arquitectura, la agonía del paisaje atravesado por las alambradas de las tiranías y los muros de los poderes hegemónicos. El lenguaje y la historia, la ciudad y su vivencia, lo obligaban a la lectura constante de los signos que lo rodeaban y de muchos de los libros que pasaron por sus manos en la Biblioteca Nacional de París. Del mismo modo se internaba en los rincones de la cultura moderna, habitando y recorriendo las calles y los textos, plasmando su pensamiento crítico en lo instituido como verdad o certeza, creando espacios de la memoria para desde ahí cepillar la historia a contrapelo.

El espacio es también tiempo, un tiempo que se hace historia, pero sobre todo que se materializa en la memoria de los individuos; por ello, todo lo que nos rodea se muestra como signo que proyecta a su vez otra cosa; espacios-tiempos que hay que leer y por tanto poner en movimiento a través del espacio literario. El espacio debería dar forma al ser mismo, crear una mirada íntima y política de quien habita un lugar, para tener, así, las condiciones que posibiliten la experiencia; transformar, sí, la ciudad en un libro, como quiere Benjamin en el epígrafe de este ensayo, pero también hacer de la obra, como dijera Blanchot, el acontecimiento, la presencia no de otro mundo sino del "otro de todo mundo, lo que es siempre otro que mundo".

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. "El carácter destructivo", en *Para una crítica de la violencia*. México: Premià, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Dirección Única*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1987.
BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005a.
BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias, 2005b.
BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
CADAVA, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.
CASTORIADIS, Cornelius. *Ventana al caos*. Buenos Aires: FCE, 2008.
DERRIDA Jacques. *Adesso l'architettura*. Milano : Libri Scheiwiller, 2008.
HEIDEGGER, Martin. "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
HEIDEGGER, Martin. "¿Qué quiere decir pensar?", en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
PROUST, Marcel. *De la imaginación y del deseo*. Barcelona: Península, 2001.
TURRI, Eugenio. *Antropologia del paesaggio*. Venezia: Marsilio, 2008.

Una tesela en el mosaico urbano

Benjamin y los pasajes

ANDREAS ILG

> *…y ahora un clochard desembocaba de una calle transversal, con una botella de vino tinto saliéndole del bolsillo, empujando un cochecito de niño lleno de periódicos viejos, latas, ropas deshilachadas y mugrientas, una muñeca sin cabeza, un paquete de donde salía, una cola de pescado.*
>
> *JULIO CORTÁZAR,* Rayuela

Esta imagen fijada en una anécdota literaria de *Rayuela* encuentra su riqueza no sólo en los detalles y en cómo se inserta en el contexto de fragmentos de una ciudad, sino en la manera en que estos detalles se hallan reunidos en un conjunto: un *clochard*, un cochecito de niño, una botella de vino tinto en el bolsillo, periódicos viejos, latas, harapos, una muñeca sin cabeza en un paquete, una cola de pescado. Podría tratarse de un sueño, de una pintura de René Magritte o de Giorgio de Chirico: un guante, un busto griego, una pelota verde, una nube que se asoma por detrás del muro.

De hecho, en el cuadro *La llave de los sueños* que Magritte pintó en 1930, se encuentran reunidas seis representaciones de objetos con nombres que desafían la lógica racional e insertan la imagen completa como un *rebus* en el campo onírico. Este conjunto desquiciado que se ubica en una serie de trabajos sobre la lógica inconsciente se constituye de forma distinta que la imagen literaria que acabamos de citar de Julio Cortázar. Esta descripción del *clochard* reúne elementos que aparentemente no desafían una lógica del estereotipo: la botella de vino tinto, el cochecito, los periódicos viejos, los harapos, la cabeza de muñeca y la cola de

pescado; sin embargo, asemejan a la figura del pordiosero con la de un trapero o de un pepenador.

El trapero, cifrado en el personaje del *chiffonnier* en Charles Baudelaire, es una figura que Benjamin recoge y elabora durante los años en los que se dedica al proyecto de los pasajes, un proyecto que posteriormente iba a conducir a un conjunto de citas ordenadas en categorías y entintadas con letra minúscula sobre unas mil páginas. Benjamin extrae de un ensayo de Baudelaire, "Du vin et du haschisch", la siguiente cita:

> Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, *tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne*. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance…

y comenta "El trapero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desarrapado en el doble sentido de vestirse con harapos y de ocuparse con ellos" (2005: 357). El énfasis de Benjamin, a saber, que el trapero cataloga y colecciona todo aquello que la gran ciudad quebró, perdió, rechazó y desdeñó, es una característica que le sirvió para identificarse, tal como lo hizo Baudelaire, con este personaje que deambula por la ciudad desarrapada. Según esta lectura, la ciudad misma se halla envuelta en harapos de los que desea deshacerse, y los que justamente deben ser recogidos, levantados en una lectura que podría constituirse como una "arqueología de la modernidad" (cfr. Emden). Esta arqueología da cuenta de los harapos y construye historia con los desechos que se asoman, como la cola de pescado, la cabeza de muñeca y la botella de vino tinto, en el cochecito del pordiosero, en los recovecos de la ciudad.

En una carta a Gershom Scholem, Benjamin escribió que su trabajo "comprende tanto la utilización filosófica del surrealismo —y, con ello, su abolición— como la tentativa de fijar la imagen de la historia en las cristalizaciones menos llamativas de la existencia, por así decir, en sus desechos."[217]

El *libro de los pasajes* es, en este sentido, la tentativa de fijar la historia de "París, capital del siglo XIX" en una constelación de sus desechos. Las citas que componen el bosquejo para este proyecto sirven como fragmentos literarios que, catalogados y coleccionados a modo del trapero de Baudelaire, se constituyen como *rebuts*, desperdicios que se acumulan en un ensamble sorprendente de fragmentos como teselas en un mosaico. Georges Didi-Huberman lee en este proyecto el "modo de reivindicarse coleccionista (*Sammler*) de todas las cosas y, más precisamente, coleccionista de trapos (*Lumpensammler*) del mundo" (141), y concluye: "el historiador debe convertirse en el "trapero" (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas" (138).

El énfasis de Didi-Huberman en el trapero como una suerte de coleccionista, retoma otra figura que en Benjamin cobra gran importancia. La memoria que porta cada objeto y que en manos del coleccionista se hace característica del enorme valor que le atribuye al objeto, es la que Benjamin trata de rescatar en los restos de la ciudad. Pero no sólo es cada uno de los objetos sino la forma en que se reúnen en un conjunto asombroso.

En uno de sus bosquejos tempranos en torno a los pasajes de París, Walter Benjamin y Franz Hessel narraron la siguiente impresión de un "panorama ideal de

---

[217] Benjamin, Walter, *Gesammelte Briefe*, tomoV, 1935-1937. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, carta 978 del 9 de agosto de 1935, 138. ("Die Arbeit stellt sowohl die philosophische Verwertung des Surrealismos – und damit Seine Aufhebung – dar wie auch den Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam, festzuhalten.")

una era arcaica apenas transcurrida" que se abre ante la mirada atenta con un singular encanto:

> Cuando de niños recibimos esas grandes recopilaciones como *El mundo y la humanidad*, *El nuevo universo* o *La tierra*, lo primero que miramos ¿no fue el coloreado «pasaje del carbonífero», o los «mares y glaciares durante la primera era glaciar»? Semejante panorama ideal de una era arcaica apenas transcurrida es el que abre la mirada por entre los pasajes que se hallan en todas las ciudades. Aquí habita el último dinosaurio de Europa, el consumidor. En las paredes de estas cavernas prolifera la mercancía como una flor inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones. Un mundo de secretas afinidades: palmera y plumero, secador y Venus de Milo, prótesis y portacartas se encuentran aquí de nuevo, como tras una larga separación. Yace al acecho la odalisca junto al tintero, las adoradoras alzan ceniceros como platillos de ofrendas. Estos escaparates son un jeroglífico, y tiene uno en la punta de la lengua la clave para leer la comida para pájaros depositada en la cubeta de fijador de la cámara oscura, las semillas de flores junto a los prismáticos, los garabatos interrumpidos en el cuaderno de notas, y el revólver sobre la pecera de los peces dorados. Por lo demás, nada de todo esto tiene un aspecto nuevo. Los peces dorados provienen quizá de una piscina hace tiempo vacía, el revólver habrá sido un *corpus delicti*, y esas notas difícilmente pudieron salvar de morir de hambre a su antigua propietaria una vez que se marcharon los últimos alumnos (2005: 866).

Retomo de la extensa cita el siguiente fragmento: "En las paredes de estas cavernas prolifera la mercancía como una flor inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones." En palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari, esta flor inmemorial podría tomar el aspecto "amorfo" y, en alusión al tejido ulceroso, la forma tuberculosa de un rizoma (cfr. 10-32). La afirmación de que estos escaparates sean un jeroglífico retoma, a su vez, la figura del acertijo de imágenes, es decir, del *rebus*. El "mundo de secretas afinidades" es el mundo misterioso detrás del escaparate en el que se reúnen objetos de la más diversa índole bajo una lógica del disparate. "Las semillas de flores junto a los prismáticos, los garabatos interrumpidos en el cuaderno de notas, y el revólver sobre la pecera de los peces dorados" forman una constelación que podría llamarse "fuera de quicio" o, en palabras de Winfried Georg Sebald, una composición totalmente azarosa. En alusión a

la novela de Sebald, *Austerlitz*, recordemos el “Antikos Bazar” en Terezín ante cuyo mostrador se quedaba pasmado el querido amigo de Austerlitz, observando los objetos ubicados detrás del cristal.

> Pero incluso aquellas cuatro naturalezas muertas, evidentemente compuestas totalmente al azar y que, según parecía, habían crecido de forma por completo natural en las ramas negras, reflejadas en los cristales, de los tilos que había en torno a la plaza, tenían para mí tal atractivo, que durante mucho rato no pude apartarme de ellas y, con la frente apretada contra los fríos cristales, estudiaba las cien cosas distintas, como si de alguna de ellas, o de su relación entre sí, se pudiera deducir una respuesta clara a las muchas preguntas, inimaginables, que me agitaban (196-198).

Y después de preguntarse por los enigmas que debería albergar cada uno de estos objetos, el narrador concluye benjaminianamente: “Tan intemporales como ese momento de salvación, inmortalizado pero que ocurría siempre precisamente entonces, eran todos los objetos de adorno, utensilios y recuerdos que, por razones imposibles de investigar, habían sobrevivido a sus anteriores poseedores y superado el proceso de destrucción, de forma que ahora sólo podía percibir entre ellos, débil y apenas reconocible, mi propia sombra”(199).

Esta imagen en el escaparate del bazar en Terezín, tal como la descripción de los objetos en un escaparate de uno de los pasajes en París, se asemeja a lo que Benjamin rescató del *Trauerspiel* alemán. Se trata de la alegoría, de la cual decía en “Zentralpark” que es “la armadura de la modernidad” (1991, t I: 681). La idea de la alegoría como armadura de la modernidad alude a su lectura como montaje. Leer la constelación en la que se conforma una alegoría equivale a la lectura de lo que Benjamin llamó una “imagen dialéctica”, cuya dialéctica estriba en el contraste que se hace evidente en la relación que une objetos de más diversa índole. Entre los fragmentos que se reúnen en el *Libro de los pasajes* se halla una idea precisa de lo

que Benjamin entendió por imágenes dialécticas. “Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación” (2005: 478). Por un lado, significa que las cosas que comprenden estas constelaciones, se han extraído de su contexto, del cual, de cierta manera, ya estaban excluidas, ya que, como desechos, fueron despojados por la ciudad, y, por el otro, quiere decir que se hallan alienadas entre sí en esta nueva y sorprendente yuxtaposición en el escaparate del coleccionista. La indiferencia entre muerte y significación indica que a través de su presencia, una vez que las cosas se hallen despojadas de su valor de uso, se manifiesta una memoria del pasado confinado en el ayer de una historia, que en palabras de Stefan Zweig, es la de “momentos estelares de la humanidad”.

Si en su tesis de habilitación de 1925, Benjamin dio un énfasis particular a la alegoría como “intruso” cuyo impacto puede calificarse de “grosera infracción contra la paz y el orden de la legalidad artística” (2006: 396),[218] en el *Libro de los pasajes* atribuye esta “grosera infracción” a la imagen dialéctica. Esta infracción, que en el texto en alemán dice “*Unfug*” (“sinsentido”, “fuera de quicio”), es lo que concierne a la relación disparatada de los objetos en la imagen dialéctica. Lo que está desquiciado es precisamente la composición, como si estuviera “descompuesta”. La sorpresa que genera esta forma de unir lo disparejo es la que irrumpe en “la paz y el orden de la legalidad artística”. Benjamin escribe que la colección se encuentra

> …ordenada, pero según un vínculo sorprendente, es más, incomprensible para el hombre profano. Sólo recuérdese la importancia que para el coleccionista tiene no sólo cada objeto sino también todo el pasado comprendido en él, tanto el pasado que concierne a su creación y a la identificación como los detalles que se derivan de su historia exterior: sus propietarios anteriores, el precio de

[218] “Unfug gegen Ruhe und Ordnung künstlerischer Gesetzmäβigkeit”, en *Gesammelte Schriften*, tomo I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 353.

> adquisición, el valor, etc. Todo esto, las circunstancias científicas como lo demás, converge para el verdadero coleccionista con cada uno de sus propiedades en una enciclopedia mágica, en un orden cósmico, cuyo esbozo es el destino de su objeto. Los coleccionistas son fisónomos del mundo de las cosas (1991, tomo III: 216).[219]

Si el pepenador o el trapero es un coleccionista de desechos y si en esta figura se representa el historiador que recoge de una historia los fragmentos como restos despreciados de los que ésta se deshizo, entonces resulta de suma importancia el modo según el cual los cataloga y ordena. La constelación así formada es desquiciada o descompuesta porque tienta a la historia que se ha olvidado de los restos que pretendió esconder debajo de la descripción de grandes épocas y acontecimientos importantes.

En el proyecto de los pasajes del que Benjamin extrajo el ensayo "París, capital del siglo XIX", esta constelación tomó forma alegórica en la imagen dialéctica de la gran ciudad. En lugar de un mapa geográfico de la capital, Benjamin ordenó las citas literarias en capítulos que, en alusión a la ciudad, pueden compararse con los *faubourgs*. Cada *faubourg* constituye una imagen dialéctica de fragmentos diversos, y el conjunto completo, la alegoría como armadura de la modernidad, a saber, la metrópoli. La composición se asemeja así a un mosaico cuyas teselas se forman de barrios y cuyas juntas se representan por las calles que las atraviesan. Deslizar la mirada por los espacios y por cada uno de los fragmentos forma la analogía de una lectura de la ciudad cual libro abierto. En el capítulo "Bulevares de Berlín", Franz

[219] "Geordnet aber nach einem überraschenden, ja dem Profanen unverständlichen Zusammenhange. Man erinnere doch nur, von welchem Belang für jeden Sammler nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist, ebenso die zu dessen Entstehung und sachlichen Qualifizierung gehörige wie die Details aus dessen scheinbar äuβerlicher Geschichte: Vorbesitzer, Erstehungspreis, Wert, usw. Dies alles, die wissenschaftlichen Sachverhalte wie jene anderen, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriβ das Schicksal seines Gegenstandes ist. Sammler sind Physiognomiker der Dingwelt."

Hessel, amigo y compañero en los paseos por París, paseos de los que surgió en 1927 la idea del texto sobre los pasajes, escribe:

> La calle de Tauentzien y el Kurfürstendamm tienen la alta misión cultural de enseñar a los berlineses a «flanear», a menos que esta ocupación urbana caiga totalmente en desuso. Pero quizás no sea muy tarde. «Flanear» es una forma de lectura de la calle en la que las caras de las personas, los acristalamientos, los escaparates, las terrazas-café, los ferrocarriles, los automóviles y los árboles se convierten en letras con el mismo derecho, que juntas dan lugar a palabras, oraciones y páginas de un libro que es siempre nuevo. Para «flanear» adecuadamente, no se debe tener preconcebido ningún plan concreto. Y como en el tramo que va de la plaza Wittenberg al Halensee hay tantas posibilidades de hacer compras, de comer, de beber, de ir a ver teatro, películas o cabarets, se puede uno aventurar en el paseo sin una meta muy fija y buscar la aventura imprevista del ojo. Dos grandes colaboradores son el cristal y la luz artificial, esta última especialmente en lucha con un resto de luz del día y el crepúsculo. Todo se hace más sencillo, surgen nuevas cercanías y lejanías, y la afortunada mezcla,
>
> où l'indécis au précis se joint (121).

Esta cita extensa conjuga múltiples ideas que atraviesan la obra de Benjamin y que establecen un vínculo entre el mosaico como ensamble de estas ideas y su lectura. En el ensayo que lleva el título "París, la ciudad en el espejo", Walter Benjamin hace una comparación similar a la que acabo de citar de Franz Hessel, pensando en la biblioteca como una ciudad y particularmente la ciudad de París que atraviesa el Sena (1991, tomo IV: 356).[220] Como el flaneur recoge con su mirada los detalles sorprendentes y más diversos de una ciudad, el lector o el escritor reúne un conjunto de textos varios en torno a un tema de interés. Caminar por una biblioteca, a través de sus pasillos y entre los libreros altos y largos, pero, sobre todo, leyendo las obras que en ella se encuentran, equivale a un paseo por una ciudad. La transcripción creativa de citas en una biblioteca equivalía, para Benjamin, a un paseo por la capital y cada una de las referencias extraídas aludía a una imagen asombrosa – como aquella que se

[220] "Paris ist ein groβer Bibliothekssaal, der von der Seine durchströmt wird."

forma un extranjero al pasear por las calles desconocidas de una ciudad nunca antes visitada. El asombro de una mirada atenta ante los detalles que para la ciudad se convirtieron en más cotidianos e insignificantes, es la que busca Benjamin al pasear por la ciudad como historiador-trapero.

La cita de Franz Hessel se dedica a la figura del flaneur que en Benjamin se relaciona con el pepenador por la “démarche saccadé” que en la traducción al español se convirtió en “andares a tirones” (2005: 371).[221] Esta andanza se caracteriza por los intervalos de paradas con el fin de examinar el desecho con que el pepenador se topa. Pero este constante detenimiento para volver a tomar camino poco después, es lo que, además, relaciona a esta figura con el meditador o el *Grübler*. Pocos fragmentos más adelante, Benjamin compara al *flaneur* con el meditador de quien afirma que su recuerdo “dispone de la masa desordenada [o precisamente ordenada según una lógica de la descomposición] del saber muerto.” Benjamin sigue: “Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recordadas arbitrariamente que componen un puzle [sic.]” (2005: 375).

El *Grübler* rodea las imágenes de esta obra fragmentada que recuerda y tan pronto se detiene para comprender un elemento de ella, tan pronto vuelve a encaminarse hacia la siguiente pieza en el *puzzle* que intenta descifrar. De la misma manera es la figura de cierto flaneur que, como Benjamin en París, porta un valioso librito en donde fija sus impresiones que recogió en sus paseos por la ciudad. Pero también se convierte en meditador en cuanto reúne estas notas en su memoria y hace de ellas un ensamble enigmático, en torno al cual emprende nuevos caminos de reflexión. Lo que de esta forma se constituye, es lo que Benjamin llamó una imagen

[221] En alemán en *Gesammelte Schriften*, tomo V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, 460.

alegórica. Por esto, Benjamin también compara al meditador con el alegórico. La última cita sigue:

> Una época poco amiga de la meditación conserva en el puzle la actitud de ésta. Es en particular la del alegórico. El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna meditación natural entre ambos (2005: 375).

Este acto de ensamblar los fragmentos para ver si encajan es análogo a la construcción de un mosaico. Para Benjamin, y volvamos a enfatizar en ello, se trata de hacer un mosaico de la ciudad con los fragmentos despreciados. Unirlos en imágenes alegóricas es la labor tanto del pepenador como del coleccionista, el resultado tanto de la *flânerie* como de la meditación. El tema de este trabajo es "hacer historia de los desechos de la historia", cosa que Benjamin concibió como un proyecto "digno de elogio" (1999, t III: 218).[222] El método de esta obra es un "montaje literario" que describió de la manera siguiente: "No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No me apropiaré de ninguna formulación profunda, no hurtaré nada valioso. Pero los harapos, los desechos: ésos no los quiero describir, sino mostrar" (2005: 854).

En esto se encuentra la clave de su proyecto: las imágenes alegóricas o dialécticas que construye no se interpretan. A modo de una "narración", no se añade ninguna explicación (cfr. 1999: 113)[223] con el fin de que la imagen permita, por consiguiente, que el pensamiento pueda tornar una y otra vez, siempre de nuevo, a lecturas cada vez distintas, alrededor de sus componentes. Si Benjamin afirma que no

[222] "Geschichte aus dem Abfall der Geschichte machen.« Und das ist und bleibt etwas Rühmenswertes."
[223] "Es que la mitad del arte de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones."

tiene nada que decir y sólo que mostrar —afirmación que encontramos también en el inciso con la letra N y el título "Teoría del conocimiento, teoría del progreso"— (2005: 462), entonces esta imagen no es más ni menos que un cúmulo de acertijos, un *rebus*. "La alegoría —escribió en el *Libro de los pasajes*— conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma conjunto con otro, en el que encaja" (371) En alusión al sueño que Freud llamó un *rebus* y comparando el *rebus* benjaminiano con un sueño, podemos hacer la analogía entre el método de Benjamin y el proyecto del psicoanálisis que Freud designó, no sin cierta ironía dolorosa, una "Δρεκκο*logie*".[224] Para ambos investigadores se trató de despertar del sueño —en el cual, según Benjamin, el surrealismo quedó atrapado. Benjamin decía: "en los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba" (2005: 459). Este relámpago coincide con el despertar de golpe.

La calle como figura de pensamiento

> *Pero este tipo de cosas, lo que me da a mí, lo que siempre me dio —cuando yo aprendí lo que es caminar verdaderamente y perderse en una ciudad— es sobre todo signos. Además de eso que yo llamo el poema anónimo, por darle un nombre, es que ese poema tiene un sentido, tiene… hay palabras, hay cosas que continuamente te echan hacia adelante o te echan hacia atrás.*
>
> ***JULIO CORTÁZAR***

[224] Cfr. carta (159) a Flieβ del 5 de marzo de 1898, en Freud, Sigmund, *Briefe an Wilhelm Flieβ. 1887 – 1904*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999, 328. Podríamos traducir al español este neologismo con la palabra Μουγρο*logía*. Es un discurso que se constituye por las lecturas de los desechos, del "Dreck", en Freud transliterado al griego, o de la "mugre". Lo que Sigmund Freud elabora como "interpretación analítica" se relaciona con lo que concibe como "adivinanza acertada" (*erraten*). Cada fragmento histórico se reformula como acertijo – en el caso del sueño a modo de un *rebus* – que requiere de una lectura que opera cual adivinanza. Cada una de estas adivinanzas permite que acierte la construcción resultante que no es otra cosa que una actualización de fragmentos históricos.

Lo que llamo una tesela en el mosaico urbano es un fragmento a modo de una imagen dialéctica de una ciudad moderna. Este fragmento, lo ubico en la Ciudad de México y me baso en un extraordinario estudio de aplicación de la teoría benjaminiana a una metrópoli de América Latina del siglo XX. Se trata de un trabajo sobre la ciudad de São Paulo (cfr. Bolle). Mi intención en el presente ensayo consiste en dar un primer acercamiento a un proyecto sobre la Ciudad de México en el calidoscopio de la literatura del siglo XX.

Se trata de aplicar los encuentros dialécticos de Benjamin con las imágenes literarias de París como "capital del siglo XIX" a las figuras de la Ciudad de México. Ubico un fragmento de historia en la capital de México a modo de lo que Gonzalo Celorio llamó una "ciudad de papel" (cfr. 39-58), hecha de anécdotas literarias de Carlos Fuentes, Efraín Huerta, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Monsiváis, Salvador Novo, Octavio Paz, Vicente Quitarte, Alfonso Reyes, atrapada en las imágenes fotográficas de Manuel Álvarez Bravo o de Pedro Meyer y eternizada en el clásico de "La ilusión viaja en tranvía" (1954) de Luis Buñuel.

Sin embargo, retomo por el momento una imagen actual y vuelvo al epígrafe que nuevamente es de Julio Cortázar. El poema anónimo cuyas palabras echan hacia delante y hacia atrás, en nuestro caso, forma la descripción de una imagen semejante a la descripción que Benjamin y Hessel hicieron del escaparate en un pasaje de París. Echarse hacia delante y hacia atrás es precisamente el movimiento del meditador, del *flaneur* y del pepenador. El ensamble final del coleccionista, por supuesto, es un artificio del escritor cuya escritura une los elementos más diversos en un conjunto sorprendente.

* * *

Es cierto que en la Ciudad de México es difícil pasear. Los ejes viales que la cortan en segmentos y el anillo periférico que rodea lo que en algún momento se consideraba la orilla de la ciudad, son intransitables para el peatón. "Pero también el viaje por Insurgentes —como escribe Fabrizio Mejía Madrid— es sólo un tránsito ("insurgentear" fue el verbo que congeló el momento en que la ciudad dejó de ser abarcable para convertirse en circulable; los embotellamientos hicieron que aquel verbo cayera en desuso) donde no hay nada imprescindible ni tampoco desechable" (62). La ciudad se ha convertido en un panorama agitado de tránsito automovilístico, entre cuyos vaivenes se deslizan, frágiles y ahuyentados, los peatones.

Lo que Benjamin trabajó como "pasaje", a saber, el *habitat* del colectivo al que se entra y del que se sale cruzando umbrales invisibles, en la Ciudad de México moderna no se refleja en los grandes *Shopping Malls* estadounidenses sino en la calle, en la avenida y en el callejón. Es ahí donde se habita, labora y pasea, donde se abre el negocio de chucherías sin escaparate, donde se ofrece Tamales y Atole en la mañana, donde por la tarde se escucha "el silbido infinitamente doloroso [...] del trenecito de los plátanos y camotes asados" (Deniz: 98), y donde rueda el carro repleto de los *souvenirs* de la jornada del pepenador.

Sobre la banqueta hay niños sentados al lado de sus madres vendiendo alegrías; en la esquina un policía que acompaña con penetrante silbato el cambio de luces del semáforo. Encima se extiende por un lado el nombre enigmático de "Barranca del Muerto", por el otro, "Revolución", emblema de un pasaje en el que con un solo giro se pasa de un lado al otro. En una fachada desgastada, un rostro de graffiti urbano muerde la esquina de un cartel en el que se anuncian nuevos horizontes políticos. Botellas de Coca Cola en el sumidero y la agitación de camiones, peseros y

la infinitud de coches. El concierto de la desesperación cotidiana comienza ahí donde se frenan las velocidades.

Una fotografía de un instante en el que se unen las figuras más diversas en un conjunto exquisitamente desquiciado. Podría parecerse al ensamble mágico de juguetes de un niño, podría constituirse como la composición exótica de un coleccionista, incluso podría ser, en alusión al pepenador, el conjunto "de periódicos viejos, latas, ropas deshilachadas y mugrientas, una muñeca sin cabeza, un paquete de donde salía, una cola de pescado" en el cochecito que en la narración de Cortázar empuja un *clochard.* Se trata de una imagen fija y desconcertante, como una fotografía en la que cada detalle se caracteriza por la yuxtaposición con otro, por su relación que, cual fisura, se expone a la mirada atenta. Así se forma un mosaico citadino, un pedazo asombroso al que nada se añade y sobre el que sólo se desliza, sorprendida y encantada, la mirada del observador. Es la mirada reflexiva del meditador que emprende camino en torno a una figura de pensamiento ante la que se detuvo hace un instante. También es el recorrido de la pluma por la hoja del escritor que une citas mediante la creación de una obra en fragmentos. Es el ensamble del alegórico de piezas encajadas de imágenes y significados, y es el mosaico urbano con juntas y teselas que de lejos se integran en una imagen completa y de cerca se desintegran en fragmentos, asemejándose a un distanciamiento de y una aproximación a la cartografía citadina.

Si ahora se ha constelado una imagen particular, ¿qué lecturas podemos hacer? ¿Y cómo crear de ahí una figura de pensamiento que crea historia? ¿De qué manera se relaciona ésta con una historia de desechos?

La imagen menospreciada es la imagen cotidiana, una imagen que nos es tan familiar que pierde su brillo y encanto y, en mucho mayor grado, su fuerza de

asombrar la mirada del paseante. La imagen despreciada es tal vez aquella que se impone a la vida cotidiana y que la saca de quicio, cuestionando aquello sobre lo que hemos convenido en llamar una historia de hechos, una historia lícita y, por ende, quizás una historia apreciable, una historia que rememora los momentos estelares de la historia. Si Benjamin propone leer la historia a contrapelo, estas lecturas la construyen en el presente como una arqueología de restos. Pero no basta con una lectura, sino que hace falta un rodeo constante que sin cesar mira los hechos, y que lo hace siempre de nuevo, en cada caso descubriendo otras relaciones de lo mismo, a saber, hace falta el paseo reflexivo del meditador.

El emblema de dos nombres de calles que encabezan una esquina que une las avenidas de "Barranca del Muerto" y "Revolución" permite reconocer en este espacio la carga de una magia singular (cfr. 2005: 836). Al pie de esta imagen se halla cual insignia el nombre de Coca Cola rodeado de basura acumulada que los arroyos del diluvio de ayer han acercado a la coladera. El policía que en trance parece perderse en el *tantra* del tráfico, alertando cada alto que no se pase un desesperado y obstruya el flujo que ya arrasa con las primeras filas de coches embotellados. Y he aquí, al otro lado de la imagen, las barras de amaranto, apenas visibles, compactas y apetecibles, para el "tentempié" de transeúntes que no se detienen ante la alegría desenfrenada de uno de los chicos en la banqueta.

¿Cómo no leer en esta tesela de un mosaico urbano tan particular el colapso de movimientos que apuntan a una faceta histórica de la Ciudad de México, a un semblante moderno de sus múltiples rostros? ¿Y qué hay con la avenida paralela de Insurgentes? Insurgentes y Revolución ¡Qué pareja! Paralelas atraviesan gran parte de la ciudad de norte a sur y de sur a norte.

Por supuesto, Benjamin no se quedó con una imagen singular sino que la puso a dialogar con otras en un conjunto que él mismo llamó un mosaico hecho de fragmentos. Además, lo hizo en el contexto del "montaje literario" que forma un conjunto exótico y desconcertante en donde se encuentran la "moda" junto con "el tedio" y la "construcción en hierro"; "el interior, la huella" junto a "Baudelaire" y el "museo", "panoramas" yuxtapuestos con "espejos" y el "*Jugendstil*"; "Marx", "la fotografía", "el muñeco", "Daumier". La cita de los pasajes de Benjamin y Hessel, no obstante, representa una imagen de los principios del siglo XX, y precisamente no una cita literaria. Lo importante respecto a esta imagen radica en la lectura de la combinación de los elementos que la conforman, la de "secretas afinidades", sin interpretar o explicarlos. La simple yuxtaposición —que sí es un artefacto literario— es lo que aquí abre el campo para la mirada alegórica o dialéctica del meditador. Reconocer en los fragmentos rasgos característicos del rostro de la ciudad moderna, como distintivos que permiten catalogarlos como piezas del "alebrije" de la Ciudad de México, une al coleccionista con el meditador en la figura del fisónomo.

Nuestra imagen forma un fragmento entre cientos que sólo en su composición dispareja y desquiciada nos posibilita construir historia. Recordemos que no hemos añadido nada. No hay nada que decir, sólo que mostrar. Las lecturas múltiples que se generan en los paseos por esta imagen fija y estática, la ponen en movimiento y perciben, con cada acercamiento, las juntas que la constituyen. Detenerse ante estas juntas que son las relaciones entre cada detalle es lo que permite leer la imagen como una alegoría que alberga en sí muchos enigmas. Ver si encaja en una imagen más amplia, la de la Ciudad de México en cierto momento histórico, retratada en teselas literarias, es la obra del montaje de un mosaico que jamás dejará de ser fragmentario. Una tesela en el mosaico urbano queda como un fragmento que aislado no nos

permite inferir nada acerca del conjunto en donde ha de insertarse. Depende de muchos fragmentos de un puzzle para que podamos leer las lagunas. Aquí sólo se trata de un quedo acercamiento y un primer ejemplo de una obra más extensa.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, WALTER. *Gesammelte Schriften* (trece tomos). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991-1999.

BENJAMIN, WALTER. "El narrador", en *Ilumnicaiones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1999, 111-134.

BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

BENJAMIN, WALTER. *Obras*, libro I / vol. 1. Madrid: Abada, 2006.

BOLLE, WILLI. *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Köln: Böhlau, 1994.

CELORIO, GONZALO. "México, ciudad de papel", en *México DF: Lecturas para paseantes. Una antología de Rubén Gallo*. Madrid: Turner, 2004, 39-58.

CORTAZAR, JULIO. *Rayuela* [1963], edición de Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 2000.

DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FELIX. "Introducción: Rizoma", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vásquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2000, 10-32.

DENIZ, GERARDO. "San Rafael", en *México DF: Lecturas para paseantes. Una antología de Rubén Gallo*. Madrid: Turner, 2004, 96-101.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

EMDEN, CHRISTIAN J. *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaft um 1930*. München: Wilhelm Fink, 2006.

FREUD, SIGMUND. *Briefe an Wilhelm Fließ. 1887-1904*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999.

HESSEL, FRANZ. *Paseos por Berlín* [1929], Madrid: Tecnos, 1997.

MEJIA MADRID, FABRIZIO. "Insurgentes", en *México DF: Lecturas para paseantes. Una antología de Rubén Gallo*. Madrid: Turner, 2004, 61-84.

SEBALD, WINFRED GEORG. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama, 2005.